

## DOSSIER THÉMATIQUE :

Le cinéma militant dans le monde arabe (des années 1960 à nos jours)

# USAGES DU CINÉ-TRACT DANS LE FILM *DEMANDE À TON OMBRE*

**Camille Leprince**

École des hautes études en sciences sociales

**Abstract** | Premier long-métrage de Lamine Ammar-Khodja, *Demande à ton ombre* (2012, 82') s'inscrit sous le signe du documentaire dit « de création ». Journal intime et chronique politique, ce film qui s'étend de janvier à mars 2011 nous plonge dans l'actualité des soulèvements arabes vus depuis l'Algérie. Tout en se distinguant à plusieurs égards d'un cinéma militant, *Demande à ton ombre* ne renie pas certains procédés de la tradition des ciné-tracts. C'est pour mesurer cette proximité distante, voire distancée, avec les ressources du cinéma militant et engagé, qu'il est ici proposé d'en analyser la fonction et d'en définir la portée.

**Mots clés** | Algérie - Ciné-tract - Révolte - Jeunesse - Mémoire - Ironie

**Abstract** | Lamine Ammar-Khodja's first feature film, produced in 2012, *Demande à ton ombre* (*Ask your shadow*) is part of the so-called "creation" documentary. A a diary and political chronicle, this film which runs from January to March 2011 plunges us into the news of the Arab uprisings seen from Algeria. While distinguishing itself in several respects from a militant cinema, *Demande à ton ombre* does not deny certain processes of the tradition of cine-tracts. In order to measure this distant, even distanced, proximity to the resources of militant and engaged cinema, it is proposed here to analyze their function and define their scope.

**Keywords** | Algeria - Cine-tract - Revolt - Youth - Memory - Irony

Sur un carré blanc sur un mur blanc se dessine un jeu d'ombre et de lumière. *Demande à ton ombre*, premier long-métrage de Lamine Ammar-Khodja, réalisé en 2012, s'entretient de ce jeu-là en se présentant d'emblée comme un « journal réellement imaginaire ». S'inscrivant sous le signe du documentaire dit « de création », ce film engage un rapport au réel qui s'offre une marge de manœuvre pour s'ouvrir à la fiction. Car le réel est bien là, il faut compter avec lui, composer à partir de lui : dès les premiers plans, le journal intime se mêle à une chronique politique. Située principalement à Alger, cette chronique s'étend de janvier à mars 2011. Si elle nous plonge dans ce qui est communément dénommé « printemps arabes », elle laisse supposer que, même s'il n'y a pas eu révolution en Algérie, cela ne signifie pas pour autant qu'il ne s'y est rien passé. Le réalisateur prend position en décentrant le point de vue médiatique et lui oppose surtout un point de vue *situé*, un *recadrage* du présent et une *autre* logique de la visibilité. C'est dans cette tension autour de ce qui fait ou non-événement, entre attente et désillusion, que se déroule le film et que le cinéaste situe son point de vue. Comme compagnon de route, Ammar-Khodja s'est choisi l'intellectuel engagé Aimé Césaire pour son *Cahier d'un retour au pays natal*. Cet alliage inscrit certes une comparaison avec son propre retour de Paris à Alger, mais tend aussi à suggérer, en un sens, une certaine continuité dans la lutte pour l'émancipation.

A première vue, cette dimension politique de *Demande à ton ombre* s'entretient d'une certaine tension implicite entre deux vocations. En effet, bien qu'il se distingue à plusieurs égards du cinéma militant, le film lui emprunte librement certains procédés. Mais cette proximité ne recouvre pas la forme consacrée du genre : il n'est pas affilié à un « cinéma "militant" ou "engagé" [qui] se donne pour enjeu de conquérir ou de convaincre ses spectateurs, dans une visée politique<sup>55</sup> », pas plus qu'il n'est « mené du côté de ceux qui luttent, avec "leurs yeux" et leurs visions du monde<sup>56</sup>. » Film à la première personne, entièrement réalisé par un seul et même réalisateur, et lorgnant en même temps vers l'autoportrait, *Demande à ton ombre* adopte sans ambages une franche économie de moyens. Le choix d'une caméra légère, parfois portée en poing, le replace, sans l'y réduire, dans la lignée d'un certain cinéma pauvre mais aussi d'un cinéma d'urgence et d'intervention. Si les variantes de cet usage, dans *Demande à ton ombre*, font basculer sa forme de journal intime vers la chronique politique, c'est essentiellement dans le dernier quart du film qu'un ciné-tract renoue sur un mode décalé avec la dimension militante, sur lequel se concentrera notre analyse.

Avec ce choix, Ammar-Khodja se rapproche et s'éloigne en même temps de la tradition des ciné-tracts dans le sillage de Mai 1968 puis des années 1970. D'un côté, son geste reprend à première vue la simplicité de production d'un agencement

---

1- Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Paris, Verdier, 2015, p. 152.

2- Emmanuel Barot, *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 30.

d'images, de diverses sources, photographiques, filmiques, clipsques, et de textes aux contenus variés, etc. Cette économie de moyens rappelle la manière dont Jean-Luc Godard concevait le ciné-tract comme « un moyen simple et peu cher de faire du cinéma politique<sup>55</sup> ». De l'autre, son ciné-tract s'en distingue, parce qu'il ne s'attache pas comme auparavant à combler un écart entre ceux qui font du cinéma et ceux qui ne lui appartiennent pas, pas plus qu'il ne répond explicitement à une pédagogie de la perception qui fait des images une arme de contestation. Le réalisateur ne confère pas à cette forme consacrée la fonction traditionnelle qu'elle avait, au moment où les rapports « du cinéma, de l'idéologie et de la politique auront été le plus systématiquement interrogés<sup>55</sup> », et où « les recherches sur la possibilité d'un cinéma militant vont devenir les plus intenses<sup>55</sup> ». Si le passage au ciné-tract dans *Demande à ton ombre* engage une autre qualification du point de vue critique, ce n'est plus parce qu'il désigne une vocation idéologique ou une modalité programmatique, mais parce qu'il entend, dans son économie formelle, « filmer *autre chose* et le filmer *autrement*<sup>55</sup> ». Ce que recouvre le réemploi du ciné-tract dans le long-métrage, c'est la fonction de certaines composantes d'un « cinéma de rupture<sup>55</sup> », historiquement situé, que le réalisateur ne mobilise que pour les détourner avec une liberté d'usage et de ton. Ce détournement opère à plusieurs niveaux. Malgré de légères modifications au niveau du découpage, on reconnaîtra sans peine dans *Ciné-Tract*, la reprise de l'un des premiers courts-métrages d'Ammar-Khodja, d'abord intitulé *Manifeste des ânes*. Réalisée en 2010 à l'occasion d'un exercice du Master de création documentaire de Lussas, cette première version sera plus tard mise en ligne sur Vimeo sous son titre final le 25 janvier 2011, c'est-à-dire au cœur de la séquence des soulèvements arabes. Par ce geste qui, sans pour autant prétendre endosser le rôle d'un « catalyseur<sup>55</sup> » des contestations en cours, s'empare d'un contexte de diffusion spécifique, ce film d'école trouvait naturellement à s'inscrire dans une logique militante en se mettant au diapason de l'actualité<sup>55</sup>. Mais si son réemploi dans *Demande à ton ombre* remet en jeu le rapport à l'engagement, peut-être est-il possible d'y lire aussi une manière plus subtile de remettre en cause l'efficacité supposée des images brutes ou directes contre les pouvoirs qu'elles pensent contester<sup>55</sup>. Notre hypothèse est que ce film d'Ammar-Khodja fait un usage critique des ressources du cinéma militant, s'en approprie les moyens sans s'inscrire dans sa logique d'action, se situant délibérément à la lisière et jouant

3- Jean-Luc Godard, « Deux heures avec Jean-Luc Godard » (1969), *Godard par Godard - Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 59-60.

4- Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, Paris, Union générales d'éditions, 1977, p. 46.

5- *Ibidem*.

6- Christian Zimmer, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, 1974, p. 196.

7- *Ibidem*.

8- Sur ce rôle des groupes de militants lors des événements de 2011, cf. Dork Zabunyan, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, Grenoble, De l'incidence éditeur, 2016, pp. 48-50.

9- Cf. Jane M. Gaines, « Rêves documentaires de militantisme et "printemps arabes" », in Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 123-142

10- Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 26.

sous différents angles de cette proximité pour poser un regard personnel sur un réel sociopolitique. Le cinéaste vient, avec ce ciné-tract d'à peine cinq minutes, ouvrir le dernier quart de son film à une dimension politique nettement assumée bien que dérisoirement déjouée dans une mise en scène décalée. C'est pour mesurer cette proximité distante, voire distanciée, avec les ressources du cinéma militant et engagé, que nous tenterons d'analyser ce ciné-tract en déterminant sa fonction dans *Demande à ton ombre* et en définissant sa portée.

Ce qui apparaît en effet comme une relecture du roman national algérien dans *Demande à ton ombre*, en même temps qu'une forme de morale de l'histoire, prend dans *Ciné-Tract* l'allure condensée d'une réflexion du réalisateur sur les désillusions du moment. Au niveau du récit, cette condensation fonctionne selon un régime de mise en abyme. Le film dans le film correspond à une fiction onirique encadrant l'autoportrait et dénotant le cauchemar de la réalité algérienne. La mise en scène de soi est ici, encore une fois, de mise. En gros plan, Ammar-Khodja filme un DVD sobrement intitulé *Ciné-Tract* qu'il s'apprête à visionner. Si le réalisateur retient du format ciné-tract son caractère bref, rapide, condensé et percutant, en revanche il ne l'adresse pas dans le film à un autre spectateur que lui-même. Là s'opère un double détournement au niveau de la réception : le visionnage en solo du court-métrage dans *Demande à ton ombre*, détourne le *Ciné-Tract* de son destinataire collectif, au profit d'un usage plus personnel. Lorsqu'il enclenche le DVD, l'apparition de ce film dans le film est marquée par des bords noirs floutés comme si la projection avait lieu sur un écran imaginaire, qui rappelle qu'il s'agit d'une réflexion intérieure intervenant dans un demi-sommeil. En cela, ce double détournement fictionnel des composantes du cinéma « militant » marque une continuité avec la forme autoréflexive d'un film à la première personne. Mais en même temps, il permet de rapporter la trajectoire du cinéaste à celle de son pays, et par conséquent de faire jouer l'une dans l'autre, l'une contre l'autre, la petite et la grande histoire.

Ce jeu-là se soutient, dans *Ciné-tract*, d'une série de reprises ou de réemploi d'images qui viennent à la fois appuyer la mise en abyme et accentuer le détournement de la rhétorique et de certains traits des pratiques du cinéma militant. Ainsi de la lecture d'image que propose le cinéaste, sur fond de récit national. Le plan qui ouvre *Ciné-Tract* est construit selon un mouvement de caméra latéral qui balaie la composition d'un dessin. Il s'agit d'une caricature en noir et blanc de l'artiste algérien Slim, mettant en scène trois personnages représentatifs sur un podium qui reprend les dates clés de l'histoire contemporaine du pays depuis l'indépendance : en première place on retrouve la figure du Moudjahid (1954), en deuxième place celle du Général (1965), et en troisième place celle de l'islamiste (1989) ; la quatrième place, elle, est hors podium, figurée par un trou abyssal dans lequel s'est effondré le pays. Si la représentation caricaturale permet de synthétiser une réalité historique complexe sur un mode critique et humoristique, la lecture qu'en donne *Ciné-Tract*, par la voix *off* du réalisateur, ne se contente pas

seulement de contextualiser l'histoire contemporaine de l'Algérie. Parallèlement à cette fonction diégétique, elle introduit un contrepointh rhétorique, allant dans le sens inverse du mouvement diagonal de caméra. En faisant semblant de commenter l'image, la *voix off* d'Ammar-Khodja dit en effet le contraire de ce que semble signifier l'image, et ce pour renforcer la portée ironique de la caricature. Cette portée ironique de l'antiphrase se retrouve également dans la reprise d'un clip musical du tournant des années 1990, encadrant le ciné-tract. Intitulé « Démocratie », du chanteur populaire de langue arabe Baaziz, ce clip a pour objet le désenchantement face à une pseudo-démocratie. Dans la même veine décalée que la caricature, les paroles de la chanson à la première personne mettent en scène l'opposition entre le mythe et la réalité sociopolitique de l'Algérie, à travers le passage de l'enfance du personnage à l'âge adulte et par conséquent à la maturité politique. Le choix de ce clip s'explique sans doute, aussi bien par la portée de ce qui s'y exprime, que par la pertinence de l'antiphrase incarnant ce point de vue critique. Mais avec l'antiphrase, ce n'est pas seulement une distanciation encore oblique qui se joue dans *Ciné-Tract*. Si la distanciation introduit quelque chose de l'ordre de la fiction, elle permet aussi de replacer la fonction d'auteur au centre du geste filmique et de la réhabiliter par là même au sein du dispositif documentaire.

Cette fonction d'auteur, qu'assume le récit à la première personne, prend chez Ammar-Khodja un aspect plus prononcé par le réemploi d'une photo de classe de l'année 1988-1989. Sur cette image d'archive, l'on voit le réalisateur porter l'ardoise de sa classe, avant qu'un recadrage ne resserre la focale sur l'ardoise et les éléments de contexte qu'elle contient. Mais il ne s'agit plus là d'une lecture d'image à proprement parler. La fonction du recadrage n'est pas que visuelle, elle est aussi diégétique : l'ardoise fait office de carton, où les dates correspondent certes à une étape de l'histoire personnelle du cinéaste, mais renvoient aussi par ricochet au basculement qu'a connu l'Algérie dans cette année-là. C'est là une manière qu'a l'auteur de situer son point de vue à l'intérieur de la grande histoire, et d'ouvrir celle-ci au battement d'un raccord plastique. En effet, dans le plan suivant, le réalisateur introduit un dessin en noir et blanc clignotant avec sa version recolorée aux couleurs du drapeau national. Il s'agit d'un graphisme qui a émergé au sein de la culture urbaine algérienne et paraît avoir circulé à partir des années 2010 jusqu'à s'imposer comme l'un des symboles de la révolte populaire. Raccordé à l'image de la première année d'école primaire de l'auteur, ce dessin met en scène un poing levé à la date du 5 octobre 1988, marquant le début des émeutes à Alger qu'ont fait éclater des jeunes des quartiers populaires, dont les plans suivants reprennent quelques enregistrements illustrant les confrontations avec les forces de l'ordre. Ces images d'archive – actualités télévisuelles d'un côté, et images VHS de faible qualité de l'autre – sont mises en balance par le clignotement du poing levé. De cette façon est-ce par le battement d'un raccord d'analogie que *Ciné-Tract* ouvre la séquence historique de 1988 en termes de rapports de force au cœur de l'histoire politique du pays.

S'il la fait coïncider avec son entrée dans la scolarité, Ammar-Khodja clôt cette séquence en signifiant du même coup, du point de vue subjectif, son entrée dans l'adolescence qui coïncide avec la montée en puissance du Front islamique du salut (FIS). A travers ce jeu de synchronismes et de coïncidences historiques, *Ciné-Tract* cherche à suggérer, non sans ironie, toutes sortes de glissements que la petite comme la grande histoire pouvaient annoncer. Contrairement à sa reprise dans *Demande à ton ombre*, la « décennie noire » qui s'en est suivie et a fait une centaine de milliers de victimes n'est pourtant pas mentionnée dans *Ciné-Tract*, comme si ce ciné-tract-là faisait l'impasse sur un passage particulièrement douloureux de l'histoire algérienne encore récente, tant il restait irreprésentable. C'est ce que suggère un carton qui, dans le long-métrage, vient remplacer l'absence d'images de la guerre civile. Et c'est au montage qu'il revient alors de signifier ces glissements de l'histoire, en alternant, d'une part, des images d'archives en noir et blanc sonorisées et apparentées à des images de propagande du FIS, et de l'autre des images fixes d'une pin-up qui n'est autre que Brigitte Bardot et d'une femme nue toute en rondeur peinte par Fernando Botero. La visée de ce montage parallèle est certes symbolique : en rapprochant des situations hétérogènes, il s'agit moins de créer, à partir de leur opposition, un sens nouveau que d'introduire une comparaison visuelle à effets symboliques. Or, cette comparaison semble être à double détente. Tout se passe, d'un côté, comme si les regards caméra des deux femmes prenaient à témoin le spectateur qu'est le réalisateur, devant la montée en puissance du mouvement islamiste. Mais tout se passe aussi en même temps, d'un autre côté, comme si ces figurines de « l'innocence perdue » excitaient les foules d'un conservatisme poussé à ses extrêmes. Si cet usage du montage dialectique, par Ammar-Khodja, rappelle la manière dont les ciné-tracts militants construisent un point de vue à teneur idéologique ou politique, il s'en distingue ici par sa propension à déconstruire ce point de vue grâce à l'insistance de la dérision et de l'autodérision.

Le point de vue subjectif de l'auteur lui-même ne sort pas indemne de ce jeu-là : que ce soit par l'auto-mise en scène de sa marche à pas prudents, comme s'il continuait à dérouler l'histoire en tâtonnant, ou bien par son jeu d'ombres sur un mur comme si son personnage se dédoublait entre deux âges ou entre deux états de conscience. Ce point de vue dans *Ciné-Tract* ferait écho à celui, générationnel, des *hittistes*, c'est-à-dire d'une jeunesse qui se tient dos au mur, désœuvrée, en mal d'avenir. Cet écho, *Demande à ton ombre* en a déjà donné une première modulation lorsque le cinéaste, en filmant des jeunes de sa cité d'origine, guette autant leurs blagues que leurs confidences, et surtout les glissements d'un registre à un autre. Si la dérision est là de mise, elle va toutefois explorer des questions brûlantes : le chômage, l'émigration, la reconnaissance sociale, le regard de la famille, l'estime de soi. Filmer cette parole, au-delà d'une réalité filtrée, c'est capter un langage brut et décomplexé qui coule à flot, dont les coupes du montage franches viennent en quelque sorte aiguïser le tranchant. Si l'attention que prête Ammar-Khodja à cet usage du langage, ainsi qu'à sa

particularité, marque clairement un trait du cinéma direct dans sa tentative de faire émerger la parole des dominés, elle s'accompagne d'un jeu réciproque où les jeunes n'hésitent pas à jouer aussi à leur manière avec la caméra, forçant le trait et provoquant par moments le cinéaste dans une forme de renversement des rapports de pouvoir entre filmeur, filmés et spectateurs. En effet, il n'est pas question ici de « l'explication d'une situation - fictionnelle ou réelle - par les conditions sociales » ; il s'agit plutôt de réanimer la « puissance du regard et de la parole, la puissance de suspens qu'ils instaurent », dans la mesure où « la question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin »<sup>55</sup>. A une attention au collectif qui serait « le peuple », le réalisateur substitue « les jeunes » et particulièrement les jeunes « populaires », qui représentent dans *Demande à ton ombre* son principal point d'écoute, privilégiant ainsi un effet de génération marqué par l'autodérision que la reprise de *Ciné-Tract* vient consolider. Ce mode de représentation qui allie contenu et forme, ne manquera pas de percuter le cours du film pour attester d'un point de vue plus engagé : s'il y a à prendre parti, ce sera alors le parti des jeunes.

Cette déconstruction décomplexée de l'histoire nationale s'accuse davantage sous une nouvelle forme. Sans quitter la mise en abyme, *Ciné-Tract* renchérit avec un nouvel épisode. « La fable des B », qui s'affiche sur un carton en couleur d'inspiration godardienne, donne déjà le ton du régime allégorique du récit mis en abyme. Sur fond d'un panoramique balayant de gauche à droite la portion d'un champ, la voix *off* pose le cadre de ce nouveau récit, à travers la petite histoire d'une grande ferme aux accents orwelliens. Là encore, le jeu d'échelles diégétiques entre la petite et la grande histoire servira de charpente à la représentation allégorique. Ammar-Khodja confie le rôle du personnage principal de la ferme à la figure d'un âne, désigné par le terme arabe « *hmar* » qui a une connotation insultante et renvoie à l'image de la bêtise suprême. Cette figure de l'âne, qu'on voit à l'écran brouter, vient enrichir le bestiaire que *Demande à ton ombre* a déjà esquissé. En effet, le réalisateur a fait défiler auparavant des animaux d'un zoo, dont le symbole national du fennec, coincé derrière les barreaux de sa cage, pour évoquer l'enfermement subi par la population. Sur un mode toujours métaphorique, Ammar-Khodja s'est également attardé dans ce bestiaire politique sur une chouette, elle aussi encagée, un œil ouvert un œil fermé : observatrice des événements, mais peut-être *alter ego* de l'auteur, elle n'est pas sans rappeler celle du cinéaste engagé Chris Marker. Ce qui toutefois se joue avec le personnage de l'âne, qui représente les présidents algériens sous une même figure identique, c'est une littéralité de la métaphore que *Ciné-Tract* pousse encore d'un cran. En un montage en flash, le plan moyen sur l'âne vient se substituer et recouvrir en alternance les portraits respectifs, miniaturisés en noir et blanc, des quatre « B. » – Ahmed Ben Bella, Houari Boumediene, Chadli Bendjedid, Abdelaziz Bouteflika – qui, sitôt parus, s'éclipsent. Le « terrible nain », en allusion à la petite

11- Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 88.

taille de Bouteflika comme à son manque d'envergure politique, ne fait pas non plus exception. Seul un président échappe à la raillerie : Mohamed Boudiaf est montré dans un portrait en pied en couleur avec le drapeau national à ses côtés. Deux cartons en noir et blanc, l'un en arabe et l'autre en français, encadrent cette photographie : c'est « l'espoir », mais c'est « l'espoir assassiné ». La voix *off* se racle la gorge, partagée entre nostalgie et malaise, avant de chuchoter pour suggérer un silence imposé par la version officielle du régime quant à l'attentat qui a coûté la vie à Boudiaf. Ce malaise est relayé non seulement par les intertitres qui ont une valeur assertive et interrogative, mais également par une auto-mise en scène psychologisante : en insert, apparaît la main du réalisateur tendue vers un café qu'il demande au spectateur afin de dénouer ce nœud dans la gorge pour ne pas sombrer dans la déprime. La métaphore du balai, qui vient à quelques plans d'intervalles condenser la manière violente et arbitraire dont un président chasse l'autre, sert également à mettre le doigt sur une plaie plus profonde : le mot « corruption », qu'Ammar-Khodja accole au-dessus de l'accessoire ménager, littéralise lui aussi la métaphore. Cet écriteau ne dénote pas seulement le mal structurel dont souffre le pays, mais sert également à mettre un mot sur un mal tellement gros qu'il en est imprononçable. En fait de mise en scène, la métaphore et sa littéralisation frontale incarnent ce que la voix *off* du réalisateur tait faute de pouvoir le prononcer.

Si ce mode métaphorique de la représentation du politique, dans *Ciné-Tract*, trouve encore à renouer avec des personnages de fiction ou de l'histoire, tels qu'un Zorro en papier alterné avec le portrait pictural de Napoléon, c'est certes pour opposer la figure du justicier populaire à celle du despote. Mais c'est surtout pour lorgner vers ce qui s'agite sous le règne de Bouteflika qui paraît alors sans fin. C'est pourtant la fin de la fable qui est amenée alors par un carton en noir et blanc, portant une morale dont le cinéaste renforce l'aspect dérisoirement didactique en la formulant moitié en arabe moitié en français, sous forme d'avertissement : méfiez-vous des nains. En même temps, le copyright de *Ciné-Tract*, c'est-à-dire les droits de cette fable en tant que film dans le film, revient aux innombrables Généraux qui s'additionnent à l'infini, à tel point que le bol en est plein. Le recours à la métaphore, à travers le plan d'une coupe qui déborde sous l'effet abêtissant de cette pseudo-démocratie, enchaîne avec le symbole de la République Démocratique Algérienne que *Ciné-Tract* tourne en dérision en le faisant apparaître avec en fond sonore le rire déchaîné de la foule. C'est dans cette dimension décalée du ciné-tract qu'il convient de lire une vocation de cinéma critique, « positivement non réconcilié », voire « capable de traiter d'égal à égal avec les pouvoirs, leurs représentations, manipulations, récits, mises en scène »<sup>55</sup>.

L'analyse de la fonction et du statut de *Ciné-Tract* demande néanmoins à être replacée dans l'ensemble du *Demande à ton ombre* et en particulier en écho à son épilogue, lorsque le cinéaste fait siens les mots de Césaire : « C'était le cri d'un

---

12- Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004, p. 78.



homme, jeune et... désorienté, et se cherchant et cherchant une voie, c'est né comme ça. » S'il ne va pas jusqu'à interroger les « rapports [qu'] entretiennent la fiction et le documentaire dans le cinéma politique et/ou militant<sup>55</sup> », *Demande à ton ombre* est avant tout un film d'expérimentation créative, où le rapport au politique ne se fait qu'à tâtons à travers différents aspects. Il s'agit en premier lieu d'un contre-pied affiché par rapport au discours médiatique dominant, que le réalisateur épingle à plusieurs reprises, qu'il s'agisse des médias officiels algériens ou français. C'est, en deuxième lieu, le parti qu'il prend pour les jeunes, qui s'avère une tentative de faire émerger la parole des dominés, et où la jeunesse des quartiers populaires est l'un des représentants des rapports de forces qui travaillent la société algérienne. C'est en troisième lieu l'observation participante, qui emprunte en partie les ressources d'un cinéma direct, aux prises avec l'actualité, tout en s'appropriant la vocation indirecte d'un cinéma politique, et qui s'illustre notamment lors du filmage de rassemblements pour la chute du régime dans la capitale algéroise, mis en balance avec ce que connaît la Tunisie voisine. Cette dimension engagée évolue jusqu'à jouer avec les codes du cinéma militant mais en déjouant sa forme consacrée. Le statut du ciné-tract, par son format, son insertion comme supplément au film, démontre qu'Ammar-Khodja ne se prive pourtant pas de détourner à sa manière des modes d'écriture et d'action du cinéma au profit d'un film constituant avant tout une provocation pour conjurer le désenchantement ambiant et, peut-être aussi, « contrarier toute fossilisation des luttes en cours<sup>55</sup> ».

Ainsi *Demande à ton ombre* offre une mise en récit de cette portion d'histoire que représente la séquence des trois premiers mois de l'année 2011 et apporte des éléments sur ce qui s'est alors passé en Algérie, illustrant ce qu'elle a connu de soubresauts même s'ils n'ont pas évolué vers une perspective révolutionnaire. Le choix de mener ce récit à la première personne, qui persiste y compris dans la manière dont apparaît *Ciné-Tract* dans un songe, n'est pas anodin : l'intime est politique et dire « je » est l'expression d'une subjectivité qui ose s'affirmer au milieu des non-dits du passé, du *statu quo* qui l'emporte, du poids du collectif. En effet, l'une ne s'oppose pas à l'autre, car la forme intime suggère « un gain d'authenticité : la restitution d'une expérience personnelle dans ce qu'elle a de brut et de chaotique, le désordre étant alors garant de vérité et d'authenticité<sup>55</sup> ». On observe aussi tout au long du film en quoi la chronique d'un présent en ébullition est un acte engagé, à travers une montée en puissance qui juxtapose la dimension sociale et la dimension politique. Si ce film ne saurait être qualifié de « militant », il se tient néanmoins à la lisière à la fois par sa forme, qui réemploie et détourne des éléments du cinéma militant, et par son contenu puisqu'il pose un regard critique sur la politique. Loin de se réduire à la simple reconstitution

13- Emmanuel Barot, *Camera politica*, op. cit., p.15.

14- Dork Zabunyan, *Passages de l'histoire*, Blou, Le Gac Press, 2011, p. 72.

15- Sylvain Dreyer, *Révolutions ! Textes et films engagés - Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 133-134.

neutre des événements a posteriori, *Demande à ton ombre* retrace la tentative d'avènement d'une révolution, prise dans une histoire en cours, tendue entre son indétermination, ses possibles et ses propres contradictions, qui ne sont pas sans rappeler ceux du Hirak. Le parti-pris de la dérision voire de l'autodérision noue le « je » au « jeu » et dénote d'une insolence de la jeunesse qui fait un pied-de-nez à la bienséance, ce qui est, chez Ammar-Khodja, une forme d'émancipation par rapport aux codes imposés par la société. Si la forme décalée de *Demande à ton ombre* fait basculer le sérieux d'un propos supposément engagé vers un propos « désengagé », elle n'en fait pas pour autant un point de vue non-engagé ; elle le déloge, en quelque sorte, d'un certain modèle ou horizon d'attente idéologique établi, pour l'infléchir davantage vers une plus grande liberté formelle et réflexive, dont atteste le ciné-tract.

## Bibliographie

- BAROT Emmanuel, *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, « Philosophie et cinéma », 2009.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, « Art, architecture, cinéma », 2004.
- COMOLLI Jean-Louis, SORREL Vincent, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Paris, Verdier, « Art, architecture, cinéma », 2015.
- DREYER Sylvain, *Révolutions ! Textes et films engagés - Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2013.
- GAINES Jane, « Rêves documentaires de militantisme et “printemps arabes” », in CAILLET Aline et POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- GODARD Jean-Luc, « Deux heures avec Jean-Luc Godard » (1969), *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1991.
- NOGUEZ Dominique, *Le cinéma, autrement*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1977.
- RANCIERE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, hors collection, 2009.
- RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ZABUNYAN Dork, *Passages de l'histoire*, Blou, Le Gac Press, 2011.
- ZABUNYAN Dork, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, Grenoble, De l'incidence éditeur, 2016.
- ZIMMER Christian, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, « Cinéma 2000 », 1974.

## Œuvres audiovisuelles

- *Demande à ton ombre* (Lamine Ammar-Khodja, 2012, France).
- *Ciné-Tract* (Lamine Ammar-Khodja, 2010, Algérie/France) [en ligne]. Lien : <https://vimeo.com/19174874> (consulté le 05 août 2021).

**ملخص |** يندرج الفيلم الطويل «اسأل ذلك» (٨٢ دقيقة، ٢٠١٢)، لمخرجه الجزائري لمين عمّار خوجة، في إطار ما يُسمّى بالسينما «الوثائقية الإبداعية». في مراوحة بين كتابة اليوميات وكتابة الأحداث السياسية، تمتد وقائع هذا الفيلم من شهر يناير إلى شهر مارس ٢٠١١، فتتطرق من خلالها إلى راهنية الإنتفاضات العربية منظوراً إليها من الجزائر. و إذ يتميز في عدّة جوانب عن السينما النضالية، فإن هذا الفيلم لا يتجاهل بعض الصياغات الخاصة بتقليد المنشورات السينمائية أو السيني-تراكت. نقترح في هذه الدراسة أن نفحص هذا التقارب البعيد، بل المُتماسف، مع مصادر السينما النضالية و الملتزمة، من خلال تحليل وظيفتها و تحديد نطاق إشتغالها في فيلم لمين عمّار خوجة.

**كلمات مفتاحية |** الجزائر - المنشورات السينمائية - الإنتفاضات العربية - الشباب - الذاكرة - التهكم.

**Notice biographique |** Après avoir travaillé dix ans dans la solidarité internationale, dont deux années en Algérie, **Camille Leprince** a réalisé plusieurs projets culturels et artistiques dans le sillage des soulèvements arabes de 2011. Elle est actuellement doctorante en Arts et Langages à l'Ecole des hautes études en sciences sociales et chargée de recherche sur les fonds photographique et audiovisuel du Centre national des arts plastiques.