

Retour à l'écrit : pourquoi je n'ai pas filmé l'Algérie

Longtemps, l'on m'a demandé pourquoi je ne filmais pas l'Algérie, pourquoi je ne filmais pas en Algérie – mon pays, j'y suis né, j'y ai vécu jusqu'à vingt ans. Eh bien, non. Je suis resté à la frontière, en l'occurrence tunisienne, Tabarka, à quelques kilomètres de la frontière algérienne et deux cents de Philippeville, ma ville, aujourd'hui Skikda, nom d'une colline qui domine le port et dérivation du latin Rusicada. Nous sommes à l'est d'Alger, distante d'environ cinq cents kilomètres. J'ai donc filmé avec mon ami Claude Grenié le retour à Tabarka d'un groupe d'Européens qui avaient quitté leur maison après l'indépendance tunisienne. *Tabarka 42-87* était bien un détour qui ne m'engageait pas plus que dans l'entreprise même de faire un film. Pourquoi ce *pas de côté*? Il est pour moi signe du refus de la violence intrinsèque de la représentation cinématographique, de son indélicatesse, de sa crudité, qui toutes demandent à ce qu'un travail de mise en scène (mise à distance juste) vienne en masquer l'obscénité. Le cinéma, la machine cinéma, sont spontanément obscènes. Il s'agirait donc de cacher autant que de montrer, tout en passant, paradoxe, par le visible.

Or, aujourd'hui, j'écris sur trois de ces années algériennes : les mots ne sont pas les images, les mots vont avec les mots, se poussent ou se repoussent, se tissent à travers des formes et des sonorités qui ne sont pas celles immédiatement sensibles dans les images. Là encore, un écart. Les images, quoi qu'on en veuille faire, nous ramènent à la chose dans sa nudité, dans sa nature essentielle; les mots, non, ils renvoient à d'autres mots et se lient avec eux, ils ont pris congé des choses, ou bien ils en transportent l'idée dans un autre monde, celui où la matérialité signifiante ouvre sur l'abstraction des significations. Toutes les images de nature photographique – et celles des films en sont – marchent à l'analogie. La ressemblance entre images et choses gouverne tout.

Il se trouve qu'après quelque quarante ans de pratique du cinéma dit documentaire, après en avoir analysé et théorisé, je vais vers l'écrit qui, lui, quoi qu'on veuille, est toujours fictionnel. Le cinéma (le plus souvent) ne peut que passer par l'analogie (André Bazin), par la ressemblance, la vraisemblance,

même minimale. Spectateur, je dois pouvoir me reconnaître dans cet autre filmé que je vois sur un écran. Je ne peux le faire qu'à partir d'un certain degré de ressemblance. Le corps du spectateur reconnaît le corps filmé comme un autre corps, le corps d'un autre. Sortir de cette correspondance revient à faire du spectateur un être non impliqué dans la représentation, c'est-à-dire un curieux au mieux, un indifférent au pire. Cette implication tient à une mise en jeu du corps-spectateur, à une danse avec le corps filmé. Là interviennent les manières de faire du cinéma dit documentaire et la prise de risque non simulée qu'il propose à celles et ceux qu'il fait jouer leur rôle.

Rien de tel dans le cas de la lecture. L'implication est inévitable et presque automatique dans la mesure où l'écrivain et le lecteur, au féminin et au masculin, partagent d'emblée la même langue (qui n'est pas le même idiolecte), reconnaissent, s'ils ne sont pas analphabètes, au minimum les caractères, les lettres, les mots, les phrases et, du coup, peuvent les partager, tout en éprouvant, côté lecteur, les originalités et singularités d'un texte, lesquelles ne mettent pas en péril, même si la crise est ouverte, le château de cartes de la langue. Les mots, les linguistes nous l'ont assez dit, ne ressemblent pas aux choses qu'ils nomment et c'est cette « double articulation » qui met l'écriture d'emblée du côté d'une abstraction ou d'une construction propices à la fiction.

On peut dire par exemple que le cinéma serait automatiquement naturaliste, et qu'il s'agirait en conséquence pour le cinéaste de lutter contre cette inerte tendance s'il veut réaliser un cinéma qui ne le serait pas, naturaliste, alors que l'écrivain doit se forcer à un travail sur la langue pour amener le lecteur à cet effet naturaliste ou vériste (c'est aussi tout ce qui sépare Zola, par exemple, ou Giovanni Verga, de Manet et de Cézanne). Voir des images peintes ou filmées, c'est reconnaître immédiatement le représenté, ou s'y reconnaître; dans la lecture d'un texte, quel qu'il soit, il y a validation automatique d'un premier niveau, celui de la reconnaissance des lettres, caractères, mots, etc., pour aborder un second niveau, celui de l'entrée dans un récit, de l'adhésion à des personnages, à une histoire.

Le lecteur de *Madame Bovary* de Flaubert doit imaginer, ressentir, rêver à partir d'un substrat textuel étranger aux images qui vont se former en lui, alors que le spectateur de *Madame Bovary*, de Jean Renoir (1933) ou celui de Vincente Minnelli (1949), trouve tout élaborées les propositions de corps et de décor portées par l'un et l'autre film; il n'y a plus de « choix »,

d'hésitation, d'atermoiement. Il peut y adhérer ou non ; il n'a pas à en construire l'hypothèse, à en lancer l'illusion. Le lecteur est donc dans une position de suractivité qui n'est celle du spectateur que de façon passagère et aléatoire, quand il devient, quelques secondes, attentif au cadrage, à la lumière, au son, aux composants et signifiants actifs dans ce qu'il voit et entend, et ne passe plus, du coup, à l'intérieur de l'écran, comme s'il faisait corps avec l'action.

Nous sommes quelques-uns à vouloir ne pas tout céder à cet *imperium* de l'analogie photographique qui règle le cinéma. Filmer, c'est évidemment faire voir. Il y a une violence plus ou moins marquée dans le geste de montrer, qui saisit le spectateur et d'une certaine manière lui impose une vision. Je voulais que, une fois quitté avec mon enfance, mon pays devienne imaginaire, c'est-à-dire sans image « objective ». Il n'y avait plus qu'à écrire les fragments de mémoire qui ne voulaient pas disparaître.

L'écriture et la publication d'*Une terrasse en Algérie* sont donc pour moi une sorte de « première ». À part un roman ramené d'Algérie en 1961 et refusé par Jean Cayrol, que je rencontrai aux éditions du Seuil, début 1962, et qui m'encouragea à écrire encore et encore, je n'avais jamais écrit que sur des films, des cinéastes, des disques et des musiciens de jazz, et quelques festivals, aussi bien de jazz que de cinéma. Cette même année de 1962, j'allai rendre visite à l'équipe de *Tel quel* que je lisais à Alger et depuis le premier numéro de la revue, et je rencontrai Philippe Sollers, Marcelin Pleynet et Jean-Edern Hallier. Ils me donnèrent à rédiger une note sur un livre de Jean-Pierre Faye qui venait de paraître, *La Cassure*, notice que je négligeai d'écrire assez longtemps pour qu'avec mes amis Jean-André Fieschi et Jean Eustache nous fassions la connaissance de Jean Douchet, à la Cinémathèque de la rue d'Ulm, maison d'Henri Langlois et Mary Meerson, qui fut mon refuge. Douchet me proposa d'écrire pour les *Cahiers du cinéma*, Éric Rohmer choisit le film à chroniquer, c'était *Sergeant York*, d'Howard Hawks (1941). La critique parut dans les *Cahiers* tout aussitôt. Le choix entre littérature et cinéma se fit ainsi, mais je savais que je venais des livres et que je ne m'en séparerais pas.

Janvier 2018.