
**hommes
& migrations**

Hommes & migrations

Revue française de référence sur les dynamiques migratoires

1295 | 2012

Algérie - France : une communauté de destin

Le métissage en salle ou les “Algériens” à l’écran

Naïma Yahï



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1079>

DOI : 10.4000/hommesmigrations.1079

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 130-142

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Naïma Yahï, « Le métissage en salle ou les “Algériens” à l’écran », *Hommes & migrations* [En ligne], 1295 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1079> ; DOI : 10.4000/hommesmigrations.1079

Tous droits réservés

Le métissage en salle ou les “Algériens” à l’écran

Par Naïma Yahi,
post-doctorante, Urmis-université de Nice-Sophia Antipolis ;
coordinatrice Pangée Network

© Leïla Bousnina

La représentation de l’Algérien dans le cinéma français accompagne l’histoire de l’immigration algérienne. Portée à l’écran dès les années soixante, la figure de l’immigré algérien est aux prises avec de nombreux stéréotypes que les générations suivantes vont s’employer à déconstruire. En s’appropriant ce médium à partir des années quatre-vingt, les descendants d’immigrés maghrébins vont renouveler les regards sur leur réalité sociale et redéfinir leur place dans l’histoire contemporaine de la France.

“[Car] *l’art du cinéma ne consiste ni à représenter le monde ni à le renier, mais à le fragmenter et à le rassembler pour le faire apparaître sous un autre jour lui conférant ainsi la qualité d’un monde neuf qu’aucun des arts existants ne laissait soupçonner*” Robert Bresson⁽¹⁾.

Depuis quelques décennies, les sciences sociales ont investi de manière significative dans l’étude des représentations des minorités au sein du 7^e art. Nous avons choisi d’analyser la présence à l’écran de “l’Algérien”, paradigme de la figure de l’immigré au XX^e siècle⁽²⁾ et personnage récurrent du cinéma populaire français. Que reste-t-il sur nos écrans de la frêle silhouette d’un Mohamed Zinet, parangon de l’immigré misérable du cinéma français ? Aujourd’hui, celles et ceux qui donnent vie à la figure de l’“Algérien” ou de ses descendants à l’écran endossent d’autres costumes moins élimés et s’inscrivent davantage dans une grammaire cinématographique grand public. Les travaux pionniers d’Alec G. Hargreaves, de Carrie Tarr, d’Yvan Gastaut ou plus récemment de Julien Gaertner⁽³⁾ ont posé les bases d’une analyse en profondeur de la place réservée à la figure de l’Algérien – qui se confond avec celle du Maghrébin – au cinéma. L’histoire sociale des représentations mobilisée ici nous permet d’appréhender la force des stéréotypes et la connivence des œuvres de fiction avec l’histoire de l’immigration. Tantôt délinquant, tantôt héros des cités ou, plus proche de nous, représentant des forces de l’ordre, le personnage de l’Algérien est aujourd’hui une réalité complexe et multiple. Le cinéma a toujours été à la fois à l’avant-garde et un amplificateur des bouleversements socioculturels de notre société. Dans un contexte de crise économique qui persiste depuis les années soixante-dix, ce que la société a souvent du mal à nommer et à accepter, ici le métissage de la société française par ses populations étrangères, le cinéma l’apprivoise, s’en nourrit et s’en trouve renouvelé.

La construction d’une figure de cinéma

Que nous disent les fictions françaises sur la place qu’occupent les populations d’origine algérienne dans notre imaginaire collectif ? Avec le cinéma comme miroir déformant des réalités sociales, notre parti pris est de mesurer le chemin parcouru en termes de représentations par la figure singulière de l’Algérien, intimement lié à l’imaginaire colonial d’hier, pour analyser le métissage du cinéma français d’aujourd’hui.

Quel est l’espace dédié aux populations d’origine algérienne dans le fil narratif des fictions ? Quelles sont les principales évolutions dans la représentation des Algériens de France ? Quelle est l’influence de la présence de réalisateurs et de professionnels

du cinéma d'origine maghrébine sur la création cinématographique française d'aujourd'hui ? Enfin, comment la spécificité algérienne renouvelle la création cinématographique française ?

Pour esquisser une analyse de ces phénomènes, nous vous proposons d'appréhender les principales caractéristiques de la présence algérienne à l'écran depuis l'époque post-coloniale jusqu'à nos jours. Le professeur Alec G. Hargreaves séquence la généalogie des représentations en "*trois âges cinématographiques des Maghrébins en France*⁽⁴⁾", calquant sa réflexion sur le fameux triptyque générationnel des "*trois âges de l'immigration algérienne*" du sociologue Abdelmalek Sayad⁽⁵⁾. Pour l'historien, se distinguent le premier âge, qualifié de "*regard situé à l'extérieur de la société d'accueil*", le deuxième, un "*regard de transition, en marge de la société d'accueil*", puis le troisième âge caractérisé par "*un regard inclusif situant les Maghrébins foncièrement à l'intérieur de la société d'accueil*". Notre propos s'appuiera sur ce filtre d'analyse chronothématique pour revisiter les principales étapes qui concourent au métissage du cinéma français incluant l'image de l'Algérien comme une composante de nos imaginaires cinématographiques.

Années soixante et soixante-dix : l'“Algérien” au cinéma, une figure passive

Les Algériens à l'écran sont une réalité concomitante du cinéma colonial des années trente, avec comme repère l'emblématique *Pépé le Moko* (1936) de Julien Duvivier, qui narrait les aventures de Pépé, un truand parisien traqué dans une Casbah d'Alger mystérieuse et interlope. Les travaux de Julien Gaertner⁽⁶⁾ ou Abdelkader Benali⁽⁷⁾ ont appréhendé entre autres les stéréotypes et le rôle assignés aux Algériens dans ces fictions qui les relèguent souvent à l'accessoire et aux décors, à l'instar de leur statut juridique minoré de Français musulmans d'Algérie. Nous reprenons ici l'analyse de Pascal Blanchard qui nous rappelle les caractéristiques du personnage du colonisé, forcément "fourbe et violent" : "*Le colonisé n'aurait-il pas de place dans l'imaginaire cinématographique français ? En fait, il en avait une, peu signifiée, mais toujours placée dans le décor. (...) Cette image de l'Arabe – agressif et dangereux, fourbe et voleur, traître et menteur donc rebelle ou combattant – est, bien avant les années quatre-vingt, dénoncée par les cinéastes d'origine maghrébine, mais en fin de compte, aucune nouvelle image assez puissante ne vient s'opposer à l'archétype colonial*⁽⁸⁾."

Au gré des mutations sociales et politiques post-coloniales, c'est un cinéma français héritier de ces pratiques fictionnelles qui caractérise le personnage de l'“Algérien misérable”, confondu avec l'image de l'Arabe et du Maghrébin.

Le cinéma social des années soixante-dix, fortement ancré dans l'héritage culturel de mai 1968, entend dénoncer le sort réservé à la main-d'œuvre immigrée en grande majorité algérienne, qui hantait les pages faits divers de la presse française, circonscrite au banc des accusés ou de victime de bavure policière. On parle, en effet, d'un "cinéma de la misère" : les "souffris", comme nous le rappelle Abbas Fahdel⁽⁹⁾, occupent le devant de la scène. Ils personnifient l'immigration algérienne dans le peu de fictions qui lui sont consacrées. Néanmoins, les films qui ont le mérite de s'y intéresser sont symboliquement importants. Hormis le long métrage *Élise ou la vraie vie* (1970) de Michel Drach qui se distingue en portant à l'écran l'histoire d'amour entre

Ces films donnent une image de ce quotidien douloureux et précaire commun aux centaines de milliers d'Algériens arrivés en France à cette époque.

Arezki, militant FLN durant la guerre d'Algérie, et Élise, ouvrière sur les chaînes de montage automobile, le cinéma français a tendance à effacer l'Algérien de ses représentations ou à le cantonner à la figure du misérable. La période s'ouvre sur *Dupont Lajoie* (1974) d'Yves Boisset. Ce film met en scène M. Lajoie, un petit-bourgeois en vacances qui, suite à un coup de folie, viole et tue la fille d'un ami de camping. Il laissera accuser des travailleurs maghrébins installés dans des baraquements non loin de là, et sera même à la tête de l'expédition punitive qui tuera l'un des ouvriers. Comme nous le rappelle Mohand Khellil⁽¹⁰⁾, ce film n'a pas, malgré son succès public, fait l'unanimité dans le camp des défenseurs de l'immigration. L'image de l'immigré y est passive, muette et soumise à la fatalité. Yves Boisset veut dénoncer à travers ce film la situation faite à l'immigration et illustrer le racisme ordinaire de la société française.

Les films les plus représentatifs de ce cinéma militant restent les deux longs métrages d'Ali Ghanem. Né à Constantine en 1943, il arrive en France en 1965. À cette occasion, il apprend le français, ce qui lui permettra d'écrire et de réaliser deux longs métrages à petit budget, *Mektoub ?* (1970) et *L'Autre France* (1975), qui traitent tous deux de la situation précaire des immigrés algériens en France. Faits en partie d'images d'archives, ces deux longs métrages oscillent entre le documentaire et la fiction. *Mektoub ?* nous permet d'appréhender à travers les aventures d'un travailleur algérien fraîchement débarqué à Paris les conditions de vie des immigrés, notamment dans l'immense bidonville de Nanterre. *L'Autre France* nous raconte la vie sur un chantier de construction et la lutte solidaire entre ouvriers français et immigrés. Ces films donnent une image de ce quotidien douloureux et précaire commun aux centaines de milliers d'Algériens arrivés en France à cette époque. Ali

Ghanem a en effet le mérite de donner un point de vue original sur la question puisque lui-même est issu de l'immigration qu'il dépeint. En effet, jusqu'ici seuls des réalisateurs français avaient pu produire des courts et longs métrages (*Les Trois Cousins* de René Vautier, 1969⁽¹¹⁾) donnant une image à l'immigration algérienne. Au tournant des années quatre-vingt, ce cinéma spécifique à l'immigration va connaître une évolution importante avec l'arrivée des réalisateurs de la deuxième génération.

“Algérien” ou “Maghrébin” ? Les nouveaux acteurs de l'industrie cinématographique

Indissociable du destin de l'immigration maghrébine, les Algériens de France ont longtemps incarné le paradigme de l'immigré⁽¹²⁾. À tel point que longtemps le Maghrébin ne peut être qu'Algérien, à l'instar des cristallisations du discours sur l'immigration dans son ensemble. D'un point de vue social, le visage de l'immigration algérienne a en effet ostensiblement changé au cours des années soixante-dix. L'accélération des regroupements familiaux⁽¹³⁾ favorise la sédentarisation de l'immigration algérienne. Au début des années quatre-vingt, des centaines de milliers de jeunes issus de l'immigration évoluent dans une société qui n'avait pas prévu de les insérer, qui plus est dans un contexte de crise. Les premiers affrontements et bavures policières se multiplient à la même période. Même si l'élection de François Mitterrand le 10 mai 1981 suscite un énorme espoir, cela ne suffit pas à apaiser les tensions qui explosent à l'été 1981 lors des fameux “rodéos des Minguettes”.

La cité des Minguettes, située à Villeurbanne dans la banlieue de Lyon, est le foyer de diverses actions dont des grèves de la faim en faveur des sans-papiers. L'initiative la plus médiatique a été la Marche pour l'égalité et contre le racisme⁽¹⁴⁾ qui rencontre un réel succès populaire en réunissant à Paris plus de 60 000 personnes le 3 décembre 1983. Ces événements consacrent la médiatisation des “Beurs” – surnom des enfants de l'immigration maghrébine dans l'espace médiatique français⁽¹⁵⁾.

Suite à l'accueil favorable réservé à cette Marche, on assiste au développement de ce que l'on peut appeler une mode “beur”. Ce terme est surtout popularisé par la création d'une radio communautaire, Radio Beur, qui émet dès 1981, lors de la libéralisation des ondes. Néanmoins, des journaux comme *Libération*⁽¹⁶⁾ ou l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur* s'intéressent régulièrement aux productions culturelles de ces jeunes et donnent un écho positif à leurs initiatives. L'émergence de cette génération de marcheurs contribue à diluer la figure de l'Algérien dans celle du Maghrébin qui va englober l'ensemble des ressortissants d'Afrique du Nord et de

leurs enfants, alors que s'opère un rattrapage démographique de l'immigration marocaine. Cette superposition des trois figures, "Algérien-Maghrébin-Arabe", va dès lors résumer l'équation identitaire de la figure de l'Autre en provenance du Maghreb dans l'imaginaire cinématographique français.

Les Beurs, parfois immigrés très jeunes, sont la plupart du temps nés en France. Dans le champ des représentations, ils héritent du statut de leurs parents et restent stigmatisés comme immigrés et prolétaires⁽¹⁷⁾. Objet d'intérêt naissant pour ce qui va préfigurer la politique de la ville, cette génération va bénéficier de quelques dispositifs d'aide à la création, notamment dans le domaine de l'audiovisuel. Plusieurs organismes sociaux (comme le Fonds d'action sociale) financent la production de films en V8 ou des courts métrages : un des bénéficiaires, le collectif Mohammed de Vitry, se forme au lendemain du décès d'un de leurs camarades lors d'une altercation avec la police. Interrogé par Christian Bosséno⁽¹⁸⁾, Touati, un des jeunes du collectif, exprime ses motivations : *"Il ne s'agit pas de faire évoluer les conditions de l'immigration mais de faire comprendre à un secteur de la population, celui qui vit dans les cités, qu'il faut accélérer le processus de réappropriation [des moyens d'expressions]. (...) Les cibles qu'on veut toucher sont claires et définies. Ce n'est pas les immigrés, mais les jeunes précaires, les jeunes prolétaires en général."*

Quand les enfants d'immigrés prennent la parole

La tendance se dessine pour la décennie quatre-vingt : les enfants de l'immigration s'identifient prioritairement à leur condition sociale et à leur milieu de vie. La territorialisation de l'identité immigrée est en marche : le reportage V8 transcende leur condition d'enfant de l'immigration. Ces productions marquent un tournant dans la représentation de la deuxième génération au cinéma. Jusqu'alors inexistante dans les films consacrés à l'immigration, elle va remplacer l'image de l'immigré des premières années. Une des conséquences de cette mode beur est l'appel d'offres lancé par les producteurs et organismes publics de cinéma (Centre national de la cinématographie) vers les jeunes issus de l'immigration⁽¹⁹⁾. Quelques réalisateurs de courts-métrages pourront, grâce à cette manne, porter à l'écran leurs scénarios. En effet, les nouvelles possibilités de financement offertes aux réalisateurs de la deuxième génération permettent alors au "cinéma beur" de se développer conjointement aux productions littéraires qui bénéficient des mêmes conditions. Il faut préciser que ce courant de création cinématographique s'inscrit dans un dynamisme littéraire qui explose vers 1983. Pour preuve, le premier grand succès d'un film réalisé par un jeune

issu de l’immigration algérienne : *Le Thé au harem d’Archimède* (1985). Ce film de Mehdi Charef est tiré de son premier roman, *Le Thé au harem d’Archi Ahmed*²⁰. Détail assez symptomatique puisque ce livre, avant d’être publié, était un scénario pour

Les nouvelles possibilités de financement offertes aux réalisateurs de la seconde génération permettent alors au “cinéma beur” de se développer conjointement aux productions littéraires qui bénéficient des mêmes conditions.

lequel Mehdi Charef n’avait pas trouvé preneur. Le cinéma beur s’inscrit donc parfaitement au sein des mouvements culturels qui apparaissent à la fin des années soixante-dix. Théâtre, littérature, chanson, cinéma : il s’agit de témoigner, de se raconter, de dire que l’on existe. L’exemple des réalisateurs et aujourd’hui producteurs Aïssa Djabri et Farid Lahouassa, tous deux issus de troupes théâtrales, est de ce point de vue édifiant. Farid Lahouassa : “*L’opportunité s’est*

*offerte un jour d’adapter la pièce en vidéo, une heure et demie, grâce à la maison de la culture de Nanterre qui avait mis un cadreur et des moyens à la disposition d’Aïssa. Pour nous, c’était une autre expérience, de la mise en scène jusqu’au montage*²¹”

Ce témoignage démontre l’importance des organismes sociaux dans la possibilité de création. Comme pour le collectif Mohammed, il s’agit de passer par la vidéo, en plein boom à cette époque, pour permettre à ces jeunes réalisateurs de connaître leur première expérience de mise en scène visuelle. Ce qui nous laisse penser que les films vidéo réalisés sont en quelque sorte la “préhistoire” du cinéma des jeunes issus de l’immigration algérienne. Aïssa Djabri : “*Je voulais témoigner sur notre quotidien et essayer d’en sortir. (...) Faire du théâtre ne nous revenait pas cher et nous permettait de nous occuper de choses positives. (...) Après, de fil en aiguille, on s’est dit que le théâtre ne laissait pas de traces et que le texte seul ne pouvait pas être diffusé. Alors on a pensé à la vidéo qui venait d’arriver sur le marché. Mais la vidéo ne nous est pas apparue satisfaisante (...). On a donc pensé au cinéma*²²”

En effet, après avoir suivi des études à l’Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC, aujourd’hui la Femis), Aïssa Djabri réalise son premier film, *La Vago* (1984). Ce court métrage met en scène deux jeunes Maghrébins. Saïd et Amar achètent une voiture d’occasion pour partir en vacances au Danemark. La Vago se révèle être une arnaque. En voulant récupérer leur argent, ils basculent dans le cauchemar. *La poupée qui tousse* (1985) de Farid Lahouassa, également passé par l’IDHEC, s’intéresse lui aux relations entre parents et enfants. C’est l’histoire de Kamel qui joue au bonneteau dans les rues de Paris. Sa mère, malade, rentre en Algérie sur ordre de son mari, au lieu d’aller se faire soigner dans un sanatorium du Midi. Le père et Kamel se retrouvent seuls, sans avoir l’occasion de se parler. Quand Kamel se préoccupe d’aller chercher sa

mère, il trouve la mort. Le court métrage de Farid Lahouassa, met l'accent sur l'incompréhension entre les deux générations. Dans ces deux courts métrages, la mort et la violence sont présentes comme une fatalité. Cette coloration sombre se rapproche en cela des films de la première génération.

Les jeunes issus de l'immigration passeront ensuite à la vitesse supérieure : du court métrage, ils réaliseront des longs, ce qui leur permet d'élargir leur public et de sortir de la confidentialité des festivals de courts métrages. Comme précédemment cité, un film retient particulièrement notre attention, *Le Thé au harem d'Archimède*. Il rencontre, dès sa sortie en mai 1985, un grand succès (plus de 500 000 spectateurs). C'est un réel détonateur : le film est primé dans de nombreux festivals (César de la 1^{re} œuvre en 1985, prix Jean Vigo, prix SOS Racisme, prix du Grand Festival de Madrid, prix spécial du jury..., nomination de Kader Bouchanef – Madjid dans le film – comme meilleur premier rôle aux Césars 1985). C'est le premier grand succès d'un réalisateur issu de l'immigration algérienne, mais c'est aussi un tournant dans la production cinématographique de l'immigration : la perspective du récit est franco-française. Le lien n'est plus fait avec l'Algérie : la deuxième génération a un nouveau pays, la banlieue. Ce premier long métrage ouvre la voie, les décennies suivantes, à d'autres réalisateurs d'origine maghrébine qui vont à leur tour connaître le succès public et l'assumer complètement, contrairement aux polémiques qui ont accompagné le succès – forcément suspect au yeux des militants de l'immigration – de cette première œuvre de Charef. D'autres longs métrages donnent vie à l'écran à la figure de l'Algérien, devenu celle du Beur (*Bâton Rouge* (1985) de Rachid Bouchareb, *Pierre et Djemila* (1987) de George Blain, etc.).

Banlieusard et immigré : les deux leviers de la critique sociale

L'industrie cinématographique sera bouleversée la décennie suivante par l'émergence du "banlieue-film". La stigmatisation des populations maghrébines lors de la première guerre du Golfe (1991), les émeutes de Vaulx-en-Velin en 1992 et l'émergence des cultures urbaines changent la donne cinématographique et transportent notre regard au cœur de la vie en banlieue. Le succès de films emblématiques comme *La haine* (1995)⁽²³⁾ de Mathieu Kassovitz ou plus tard et, à une moindre échelle, de *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?* (2002) de Rabah Ameur-Zaïmèche pose le cadre de la filmographie portant à l'écran le personnage du Maghrébin systématiquement jeune et banlieusard, avec en arrière-plan des parents muets et impuissants (à l'exception notable du film de Yamina Benguigui, *Inch'allah*

dimanche (2001). *Raï* (1995) de Thomas Gilou, *Bye-bye* (1995) de Karim Dridi ou *Ma6-t va crack-er* (1997) de Jean-François Richer font la part belle aux enfants de l’immigration, figures récurrentes des films de banlieue. S’ils ne représentent que 5 % de la filmographie de la décennie, ces “banlieue-films” marquent en profondeur les imaginaires cinématographiques et la critique qui subissent un choc esthétique et politique : “*Quel que soit le mode de production de ces films (sauvage ou traditionnel), leurs réalisateurs ont ressenti le besoin urgent d’être en phase avec leur société et, à leur manière et peut-être malgré eux, ont réintroduit le politique dans le cinéma français*”⁽²⁴⁾.”

Cette analyse des frères Chibane appréhende la connivence entre les questions politiques et cette filmographie qui circonscrit l’image du Maghrébin à sa dimension socio-politique. Pourtant, le cinéma est un marché des biens culturels. Le succès grandissant des films sur la banlieue et le développement des multiplexes à la périphérie des grandes villes va, selon l’historien Julien Gaertner, motiver l’investissement dans des films grand public auxquels pourront s’identifier les jeunes des banlieues, en partie d’origine maghrébine : “*Les générations issues de l’immigration maghrébine, elles, vont au cinéma et remplissent les multiplexes de banlieue grâce à des héros qui les confondent, à la fois francisés et arabisés. Il y a quelques dizaines d’années, leurs parents étaient dans la part d’ombre de ces mêmes écrans. Cette vision volontairement caricaturale nous semble néanmoins de circonstance*”⁽²⁵⁾.”

Julien Gaertner appuie sa démonstration sur l’analyse des quatre épisodes de *Taxi* (1998) de Luc Besson et sur le premier rôle tenu par Samy Naceri, alias Daniel Morales, quintessence du personnage hybride décrit par l’historien. Avec plus de 6,4 millions d’entrées pour le premier épisode, Samy Naceri est le premier acteur français d’origine algérienne à connaître un succès grand public en salle.

Au cœur du cinéma français depuis 2000

Ce “troisième âge”⁽²⁶⁾ des représentations est caractérisé par un changement de dimension en termes de réception des images et des films : c’est désormais celle du succès grand public. Après la série des *Taxi* de Luc Besson, d’autres films enfoncent le clou et inscrivent la présence maghrébine au sein de comédies populaires. 14 millions de spectateurs : c’est le record absolu en salle pour l’inénarrable *Astérix*, l’irréductible Gaulois, lors du troisième opus *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2002) réalisé par Alain Chabat. Contre toute attente, alors que Gérard Depardieu et Christian Clavier tiennent le haut de l’affiche, c’est Jamel Debbouze alias “Numérobis” qui crève l’écran. Son espièglerie, sa diction approximative ou la modernité de ses vannes emportent l’adhésion du public qui le consacre et le fait

entrer dans la cour des grands. Fils d'immigrés marocains originaire de la banlieue parisienne, Jamel Debbouze décroisonnera ainsi les univers cinématographiques pour permettre aux acteurs d'origine maghrébine de participer à des comédies à succès, eux qui précédemment furent cantonnés à des films difficiles, trop souvent reflet de la réalité sociale de l'immigration. "Enfant de la télé", il brûle les planches du café-théâtre avant de faire ses débuts au cinéma, tout d'abord dans des rôles de jeune Maghrébin⁽²⁷⁾ ou de manière plus inédite, de Français moyen comme Lucien, employé d'épicerie dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001) de Jean-Pierre Jeunet. Dans le même ordre d'idées, l'un des fers de lance de ce genre cinématographique n'est autre que Djamel Bensalah, réalisateur, acteur et scénariste, qui enchaîne les comédies et en renouvelle les codes en inscrivant résolument la figure de l'"Algérien-Maghrébin" dans des postures comiques. Son long métrage, *Il était une fois dans l'oued* (2005), nous raconte l'histoire d'une famille algérienne vivant en France qui part pour ses vacances annuelles au "bled", en compagnie de Johnny Leclerc, un ami de la famille qui rêve d'ouvrir une épicerie en Algérie... Ce road-movie familial ubuesque en direction de l'Algérie inverse les codes et les représentations puisque c'est à Johnny de s'adapter à la société algérienne qu'il veut intégrer, alors que les enfants de la famille clament leur appartenance à la société française et rechignent à partir au pays d'origine de leurs parents. Le succès d'estime pour cette comédie (environ 900 000 entrées pour un budget de 5 millions euros) est à l'instar de *Chouchou* (2002) de Merzak Allouache (3,9 millions d'entrées pour un budget de 8 millions d'euros), l'un des films qui ancrent définitivement la figure du Maghrébin dans la tradition des films comiques grand public, pour sortir du registre unique des faits divers.

Contre toute attente, alors que Gérard Depardieu et Christian Clavier tiennent le haut de l'affiche, c'est Jamel Debbouze alias "Numérobis" qui crève l'écran.

Du traitement de l'histoire à la création de nouveaux héros

Les années deux mille consacrent donc une génération de professionnels d'origine maghrébine arrivée à maturité, pleinement reconnue par le public, qui s'empare de la question mémorielle de la place occupée par l'immigration maghrébine dans notre mémoire collective. *Indigènes* (2006) s'inscrit sans nul doute dans cette démarche mémorielle en explorant la participation des soldats nord-africains à la Libération

de la France – et de sa légitime reconnaissance – durant la Seconde Guerre mondiale. On pensait avoir tout dit de cette guerre, de ses zones d'ombres et de lumière : c'était sans compter sur la demande sociale des enfants d'immigrés aujourd'hui citoyens français, qui réclament la fin de l'amnésie portant sur la place de leurs aïeux dans notre mémoire collective. *Indigènes* de Rachid Bouchareb rassemble en salle plus de 3,2 millions de spectateurs. Bien au-delà du propos historique et mémoriel du film, il s'agit sans ambiguïté d'un film français qui ne lésine pas sur les recettes du succès empruntées à Hollywood et aux classiques du genre tel que *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) de Steven Spielberg⁽²⁸⁾ : travelling sur champs de bataille, héroïsme, amitiés fraternelles, mais aussi lutte pour les droits et l'égalité pour les soldats coloniaux. Avec un budget de plus de 14 millions d'euros, la narration esthétiquement ambitieuse dépasse le seul témoignage pour embarquer le public dans un spectacle époustoufflant. C'est le résultat de la rencontre d'un réalisateur confirmé avec des acteurs reconnus : Samy Nacéri, fils d'un immigré algérien, Roschdy Zem, fils d'immigrés marocains, Jamel Debbouze et Samy Bouajila, fils d'immigrés tunisiens qui vont porter le film-événement sur leurs épaules et qui reçoivent collectivement, aux côtés de Bernard Blancan, le prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes de la même année.

Si le cinéma français s'empare des questions mémorielles, il renouvelle également le mode de représentation des Maghrébins à l'écran. Lauréat en 2010 du César du meilleur espoir et du César du meilleur acteur – du jamais vu – pour sa prestation dans *Un prophète* (2009) de Jacques Audiard, Tahar Rahim y joue le jeune Malik, délinquant de 19 ans incarcéré pour six ans et soumis à l'école du crime pour survivre au sein de la prison. Dans ce film, l'image du Maghrébin est celle d'un voyou mais de premier plan, dont le CV de délinquant ne suffit plus à appréhender la complexité et la destinée. Le voyou maghrébin n'est plus dans le camp des "méchants" ou des faire-valoir de héros justicier, mais existe de par lui-même et trouve sa destinée. Il en va de même pour l'image de la jeune femme maghrébine, hier forcément cantonnée au personnage de prostituée comme Sophie Marceau dans *Police* (1985) de Maurice Pialat ou Souad Amidou dans *Le Grand Frère* (1982) de Francis Girod. Si Rachida Brakni, révélée par *Chaos* (2001) de Coline Serreau, y tient également le rôle d'une jeune prostituée d'origine algérienne, elle renouvelle le genre en portant le premier rôle du film et en offrant une alternative à son personnage qui prend son destin en main et transcende l'universalité du combat pour l'égalité porté par les femmes. Personnage récurrent du cinéma français, la figure de "l'Algérien-Maghrébin-Arabe" connaîtra à coup sûr de nouvelles perspectives de représentations, notamment dans des films de genre comme les films policiers ou les films historiques qui relèveront le défi d'explorer la mémoire des relations franco-algériennes.

Conclusion

Les pionniers que furent Mohamed Zinet, Farida Khelfa, Ferja Deliba, Kader Boukhanef, Souad Amidou, Smaïn ou Hamou Graïa n'ont pas eu la latitude d'exprimer autrement leur talent que dans des rôles stéréotypés – l'immigré, le délinquant ou la prostituée –, voire d'explorer des rôles de non-Maghrébins. Aujourd'hui, la nouvelle génération s'appelle Jalil Lespert, Samy Seghir, Rachida Brakni, Leïla Bekhti ou Tahar Rahim, et appartient à ce qu'on appelle communément la catégorie "bankable".

Les comédies de Djamel Bensalah comme *Beur sur la ville* (2011) ou *Neuilly sa mère* (2009) sont à la fois des comédies grand public et des témoignages de l'évolution du regard porté sur l'immigration algérienne en France. Désormais, ces films sont des films français à part entière. Si nous autres les chroniqueurs, chercheurs ou journalistes, avons créé des catégories (le "cinéma beur", le "cinéma des banlieues"...)⁽²⁹⁾, celles-ci ne sont plus opérantes pour les films d'aujourd'hui car cette génération est bel et bien partie prenante de la grande famille du cinéma français. Est-ce à dire qu'il n'y a plus aucune singularité à relever dans la filmographie française quand on parle des Algériens de France ? Il est évident qu'une véritable filiation cinématographique en termes d'images et de représentations existe et évolue au gré de l'enracinement de l'immigration algérienne, et plus largement maghrébine dans notre pays. Cette filiation s'exprime également du point de vue du métissage des pratiques et des créations cinématographiques, intégrant les apports culturels des héritiers de l'immigration. Ces apports se caractérisent par des sonorités musicales, des langues, des codes ou un humour inspirés par différentes influences : celle du milieu social territorialisé dans les quartiers populaires, celle du cercle familial immigré nourrissant l'autodérision ou enfin peut-être la plus puissante, celle du retournement des stéréotypes véhiculés sur ceux qu'on peut nommer aujourd'hui les "Franco-Maghrébins". La collaboration d'un scénariste comme Abdel Raouf Dafri (la série *Braquo*, les films *Un Prophète*, 2009, de Jacques Audiard, *Mesrine I et II*, 2008, de Jean-François Richet) ou d'un Tahar Rahim à de grands projets cinématographiques insufflent assurément à l'industrie du cinéma un supplément d'âme et un gage de créativité.

Les enfants de l'immigration renouvellent en définitive les élites culturelles et à ce titre apportent un point de vue nouveau et une parole métissée. À la lumière des succès grand public de ces dernières décennies, c'est toute l'économie cinématographique qui a, de gré ou de force, fait sa place à une génération de professionnels, d'acteurs et de réalisateurs issus de l'histoire ouvrière et migratoire française. ■

Notes

1. Robert Bresson, *Note sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
2. Voir l'ouvrage d'Edouard Mills-Affif, *Filmer les immigrés : représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française, 1960-1986*, Paris, De Boeck/INA, 2004.
3. Voir à la revue *Migrance*, n° 37, "Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma en France", coordonnée par Naïma Yahy, Paris, association Génériques, 2012.
4. Alec G. Hargreaves, "Les trois âges cinématographiques des Maghrébins en France", in *Migrance*, n° 37, *op. cit.*, p. 95.
5. Voir Abdelmalek Sayad, "Les trois âges de l'émigration algérienne en France", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 15, juin 1977, pp. 59-79.
6. Julien Gaertner, "L'image de l'Arabe dans le cinéma français de 1970 à nos jours", thèse de doctorat, codirection des professeurs Ralph Schor (université Nice-Sophia Antipolis) et Jamaâ Baida (université Mohamed-V Agdal, Rabat), université de Nice-Sophia Antipolis.
7. Voir Abdelkader Benali, *Le Cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Le Cerf, 1998.
8. Pascal Blanchard, "L'image des Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie", in *Migrance*, n° 37, 1^{er} trimestre 2012, p. 19.
9. Les "souffris" : nom donné aux ouvriers de la première génération par leurs enfants. Voir Fahdel Abbas, "Y a-t-il une esthétique beur ?", in Guy Hennebelle, *Cinéma méfis. De Hollywood aux films beurs, Cinémaction*, n° 56, en collaboration avec *Télérama* et *Hommes & Migrations*, Paris, 1990.
10. Mohand Khellil (dir), *Maghrébins de France de 1960 à nos jours. La naissance d'une communauté*, Paris, Privat, 2004
11. Même si ce film de René Vautier a subi la censure.
12. Voir à ce sujet Andréa Réa-Maryse Tripiet, *Sociologie de l'immigration*, Paris, La Découverte, 2004.
13. Ces regroupements familiaux sont décidés suite à l'arrêt "provisoire" (?) de l'immigration légale décidé par Valéry Giscard d'Estaing alors président de la République.
14. Cette marche pacifiste communément appelée "Marche des Beurs" démarre à Marseille le 15 octobre 1983 pour sillonner la France, réclamer le droit à l'égalité et dénoncer le racisme dont les jeunes Maghrébins sont victimes.
15. Alain Battegay, Ahmed Boubeker, *Les Images publiques de l'immigration. Média, actualité, immigration dans la France des années 80*, Paris, L'Harmattan, CIEMI, 1993.
16. Naïma Yahy, "L'immigration algérienne et l'Algérie dans le journal *Libération*, 1981-1988", maîtrise, université UPMF Grenoble II, 2000.
17. Voir à ce sujet Andréa Réa-Maryse Tripiet, *Sociologie de l'immigration, op.cit.*
18. Christian Bosséno, "Cinéma de l'émigration", in *Cinémaction*, n° 24, Paris, L'Harmattan, 1982.
19. Fahdel Abbas, "Y a-t-il une esthétique beur ?", *art. cit.*
20. Mehdi Charef, *Le Thé au Harem d'Arché Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983.
21. Hedi Dhoukar, "Neuf cinéastes parlent", in Guy Hennebelle, *Cinéma méfis. De Hollywood aux films beurs, Cinémaction*, n° 56, *op. cit.*
22. *Ibid.*
23. Trois Césars (meilleur montage, meilleur film, meilleur producteur) et le prix de la mise en scène au Festival de Cannes 1995.
24. Malik Chibane et Kader Chibane, "Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique", in *Mouvements*, n° 27-28, 2003, p. 36.
25. Julien Gaertner, "Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français 1995-2005 retour sur une décennie", in *Confluences Méditerranée*, n° 55, 2005, p. 192.
26. Alec G. Hargreaves, "Les trois âges cinématographiques des Maghrébins en France", *art. cit.*
27. *Le Ciel, les oiseaux... et ta mère !* (1998) de Djamel Ben Salah.
28. "Indigènes est un film efficace, qui a atteint son objectif : sortir de l'oubli le rôle des anciens combattants des colonies françaises et dénoncer les injustices qu'ils ont subies jusqu'à nos jours. Cette efficacité tient dans les moyens déployés pour sa réalisation, sur un modèle hollywoodien. (...) Le parti pris d'un film grand public est pleinement assumé par Rachid Bouchareb qui convoque même Il faut sauver le soldat Ryan, de Steven Spielberg, au service de sa cause. (...)", Sylvie Thénault, "Indigènes, un film contre l'oubli", in *Revue Vingtième siècle*, n°93, janvier-mars 2007, p. 205.
29. "Cinéma de l'intégration ? Cinéma de transition ? En tout état de cause, le cinéma beur est une conception datée. Nous faisons de l'Histoire à la lumière de nos références contemporaines." Naïma Yahy, "La place de l'immigration algérienne dans le cinéma français", in *Migrance*, n°28, "Cinéma, littérature, immigration", 1^{er} trimestre 2007.