



L'arche du désert

de Mohamed Chouikh

Fiche technique

Algérie/France/Allemagne
- 1997 - 1h30 - Couleur

Réalisation et scénario :
Mohamed Chouikh

Montage :
Yamina Chouikh

Musique :
Philippe Arthuys

Interprètes :

Myriam Aouffen

(Myriam)

Messaouda Adami

(Houria du Ksar)

Hacen Abdou

(Amin)

Shyraz Aliane

(Cousine)

Amin Chouikh

(L'enfant)

Abdelkader Belmokadem

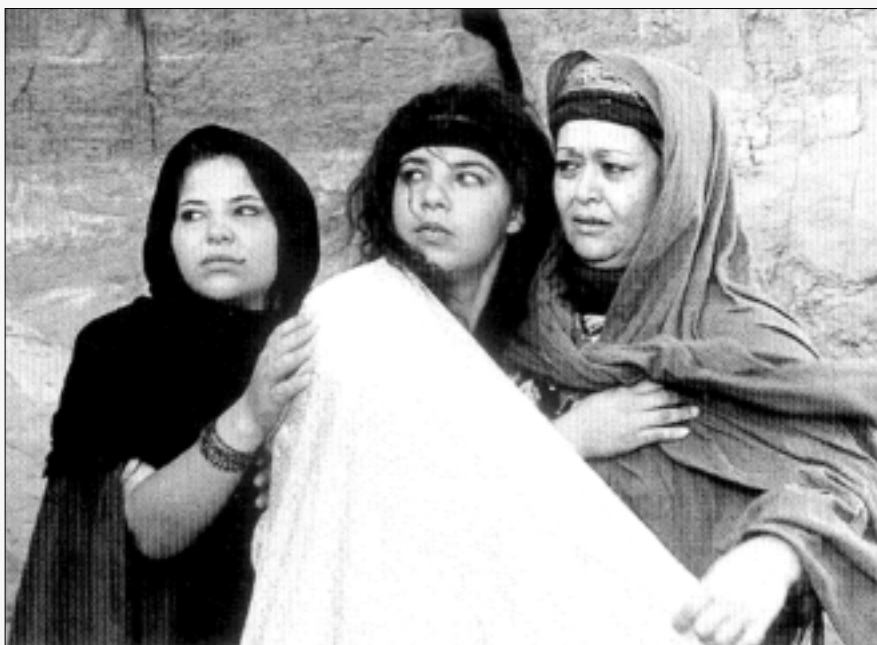
(Sage Omar)

Fatyla Nesserine

(Mère de Myriam)

Lynda Fares

(Tante de Myriam)



Résumé

Un oasis dans le désert. Des baisers anodins entre Myriam et Amin bouleversent l'ordre établi pendant des générations, entre les différentes ethnies. Cette entorse aux vieilles conventions dévoile les frontières jusque-là invisibles entre les ethnies. Pour ces frontières, il n'y a pas de mots, celles qui sont visibles s'appellent racisme. Il existe un élément pour lequel les différences sociales et raciales ne jouent aucun rôle : l'eau. Devant cette eau, tout le monde est égal et parce que cette égalité semble insupportable, les habitants détruisent ce qui est l'essence de leur vie...

Critique

Quatre ans après **Youcef**, Mohamed Chouikh revient au cinéma avec **L'arche du désert**, tourné l'année dernière en Algérie. Description d'un processus de haine, le film s'apparente à une observation clinique de la montée graduelle de la violence dans une cité perdue au milieu du désert. Rien, dans la quiétude des premiers plans, ne destine a priori cette palmeraie, oasis de fertilité, îlot verdoyant où vivent et travaillent ensemble deux communautés, à sombrer dans l'abomination. Et pourtant, au baiser innocemment échangé entre Myriam et Amin issus de communautés dif-

L E E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

férentes, répond une fureur démesurée. Les coups de bâtons qui s'abattent brutalement sur les amants sont les premiers signes d'un mal inéluctable. Leur succède une série d'actes suffisamment déterminés pour nourrir en rancœur et en aigreur le cercle infernal des rivalités. Pas à pas, un cortège de micro-événements assoit des habitudes d'exclusion et le malaise s'amplifie. Les barrières érigées partout tronçonnent ainsi les ruelles étroites et labyrinthiques bordées par des murs de terre séchée. La ville n'est plus que séparation et retranchement. Les plans séquences de Mohamed Chouikh donnent toute la mesure du découpage de la cité en unités ethniques.

Tout au long du film, le regard du cinéaste s'enracine dans ce montage minimal qui permet d'observer les événements dans leur terrible continuité. L'impression diffuse que la violence est partout en germe est fortement liée à ce geste de mise en scène. L'écart ressenti entre des actes qui ne présentent pas de danger intrinsèque et le chaos irréversible auquel ils conduisent, confère au projet toute son intensité. N'est-ce pas là aussi le plus sûr moyen pour que le spectateur pense immédiatement à la réalité algérienne ? Certes, mais si la situation décrite résonne d'un écho contemporain avec les massacres commis quotidiennement dans ce pays, le cinéaste fait avant tout œuvre de fiction. Lorsqu'il filme des métaphores, il tend à l'abstraction : l'allégorie finale de l'homme resté à bord d'un bateau ensablé qui, dans sa folie, se prend pour Noé, est sur ce point emblématique.

On est tenté de voir dans l'acte qui déclenche les dissensions, un baiser, la cristallisation de questions liées au corps et à l'intimité. Les deux jeunes gens, dans leur amour, ont le malheur d'avoir brisé les conventions interdisant tout désir. Pour s'affranchir de ces rituels coercitifs et parer à la dénégation de la sphère privée, certains habitants se sont même exilés dans une citadelle

voisine en ruine. Là, le corps existe, il est valorisé dans l'amour sensuel, la danse et le chant. Le statut de la femme y est radicalement dissemblable. Quand Myriam est enchaînée parce qu'elle a commis un crime, là une femme dirige la cité. Dans une scène terriblement oppressante, une vieille femme cachée avec Myriam sous un drap de soie doit vérifier si elle est toujours vierge. Dans un silence fébrile, les femmes guettent le verdict. Il faudra attendre la nuit de noces pour voir Myriam se défendre : mariée de force à un inconnu, elle le tue dans la nuit et le sang du meurtre sur sa tunique se substitue à celui de l'hymen déchiré. Comme le rouge, toutes les couleurs sont transfigurées par le drame. Les drapeaux comme les dessins bleus et verts peints sur les murs des maisons, signe de la beauté spécifique de chaque communauté, connotent bientôt les divergences et les haines.

En rendant compte de la fragilisation du lien de la parole, le film touche à une donnée essentielle de l'univers qu'il décrit. Paroles de prières, de réflexion, d'appels au calme, d'injure ou de haine, elles existent et coexistent le plus longtemps possible. Les sages l'ont bien compris, qui ne cessent de convoquer des réunions où le dialogue est maître. L'évitement du conflit est suspendu à ces débats, et l'alternance des jours et des nuits de palabres cimente provisoirement les opinions. Chaque nuit qui passe avec son lot d'incertitudes et d'exactions possibles, donne au film sa structure, sa respiration, entre tensions et accalmies. Lorsque l'oncle vengeur impose le silence, le flot de paroles est brutalement tari. Un calme pesant s'abat alors sur la ville, les hommes s'entretenant. L'entrée dans la nuit fatidique s'accompagne d'une musique soudain dissonante.

Du massacre final, le film ne montre rien si ce n'est le canon des fusils qui pointent à travers les murs. Sur un fondu au noir, les premiers coups de feu retentissent. L'épais silence qui règne au lende-

main du massacre est percé par le très long cri d'Amin, venu poser sa tête sur une planche de bois ensanglantée. La parole n'est plus qu'un hurlement de douleur à la mesure de la conscience du danger dont chacun peut faire part. A son tour, une autre voix s'élève pour déchirer le calme mortuaire, celle d'un jeune garçon quasiment muet pendant tout le film. Assis dans le sable ou juché en haut des murs, on l'a vu observer attentivement la montée du drame. Seul rescapé du massacre, ce garçon au regard teinté d'effroi s'enfonce dans le désert. Tournant le dos aux atrocités, il rencontre le vieil homme fou sur son bateau et les paroles jaillissent. Personnage le plus silencieux du film, figure de spectateur ou délégué du cinéaste, c'est logiquement de lui que viennent les paroles lucides de désespoir, les mots qui condamnent la folie humaine. Un détail sonore vient alors balancer l'évidence des propos : pendant qu'il parle, de sa gorge fluette émane une petite toux enfantine. D'un effet de réel époustoufflant, ce toussotement ressemble à une marque de terreur pure dont on se souvient longtemps après le film.

Gabrielle Hachard

Cahiers du Cinéma n°521 - Février 1998

Si la métaphore constitue l'une des figures les plus ambitieuses de l'art - tous genres confondus -, son maniement s'avère comporter un certain nombre de risques, parmi lesquels la trop grande évidence (la métaphore trop proche de son référent pour enrichir l'analyse de celui-ci) et l'incompréhensibilité (la métaphore-devinette, devinée par personne). L'évidence s'accompagne souvent de grandiloquence (l'ai-je bien descendu ?), tandis que l'incompréhensibilité est amie de l'emphase (m'as-tu vu dans ma métaphore ?).

S'agissant de politique, d'histoire, de

sociologie, de tout ce dans quoi l'art trempe jusqu'aux oreilles, qu'il le veuille ou non, la métaphore a souvent servi d'instrument de contournement : ne pas dire aux yeux des commissions de censure, et dire aux yeux du public.

Le cinéma arabe a produit, en 1984, une réussite dans le domaine de la métaphore : **Les baliseurs du désert de Nacer Khemir**, film tunisien qui parlait, en forme de conte oriental, et sans la nommer, de l'émigration.

Il est difficile d'affirmer que cette œuvre joua un rôle de matrice, mais il semble pourtant que c'est depuis ce temps-là que des contes orientaux nous viennent aussi régulièrement du Maghreb : Nacer Khemir récidiva de façon peu convaincante avec **Le collier perdu de la colombe** (1991), et l'on a pu voir des films lents et appliqués comme, par exemple, **Layla, ma raison** (1989) du Tunisien Taïeb Louhichi ou **Machaho** (1994) de l'Algérien Belkacem Hadjadj.

L'arche du désert de Mohamed Chouikh s'inscrit si nettement dans ce courant que le livre qui accompagne la sortie du film s'intitule *Le Cinéma métaphorique de Mohamed Chouikh*. Le réalisateur y explique ses intentions : «**L'arche du désert** était une urgence par rapport au drame algérien qui symbolise aussi les autres drames du tiers-monde. **L'Arche du désert** représente, en microcosme, toutes ces tragédies qui s'abattent sur les pays pauvres. La montée des nationalismes, de l'intolérance, les guerres et leurs cortèges funèbres. Je crois qu'il faut être conscient que ce qui arrive en Algérie est, au-delà de l'affaire d'un peuple, un problème beaucoup plus vaste.»

L'arche du désert illustre en fait un troisième risque de la métaphore, celui de la généralité, souvent situé à mi-distance des deux risques précédemment cités : proche à la fois - paradoxalement - de l'évidence (en ce que la métaphore brasse alors des idées si générales et si communément admises qu'elles n'engagent plus guère son

auteur) et de l'incompréhensibilité (par l'écart trop grand à un référent devenu non identifiable). Il y a pourtant quelques images fortes dans **L'arche du désert**, ainsi de son début quasi anthropologique en sa façon de situer les êtres humains et leur travail par rapport au sable et à l'eau, également éléments de la conclusion (le bateau encasté sur le sable, animé par un prophète guettant la montée des eaux). Trop peu incarnée, la fable des amants séparés, et prétexte à une guerre de clans, tourne cependant court. L'écriture se fait insistante et le récit manque de repères. L'enfant, témoin du drame et incarnation du futur - figure typique, autrefois, du réalisme socialiste -, déclare que, quand il sera grand, il n'attachera pas (au sens propre du terme) sa femme ; pour symbolique qu'elle soit, la revendication est tout de même peu ambitieuse et peu radicale, à l'image d'un film peu politisé qui dénonce en effet l'intégrisme et la montée des nationalismes, mais ne s'attache guère à en dévoiler les causes...

Eric Derobert
Positif n°444 - Février 1998

Entretien avec le réalisateur

(...) *En écrivant le sujet de **L'arche**, vous prolongiez ou réagissiez à votre film précédent ?*

Je pense les deux mais je pencherais plus pour la continuité. J'ai souvent plusieurs sujets en tête, et c'est celui qui répond à une urgence qui s'impose. Un film est long à faire et parfois, le temps de le tourner, il se trouve largement dépassé par l'actualité galopante chez nous. **L'arche** était une urgence par rapport au drame algérien qui symbolise aussi les multiples drames se déroulant un peu partout dans le tiers monde. **L'arche** représente, en microcosme

toutes ces tragédies qui s'abattent sur les pays pauvres. La montée des nationalismes, de l'intolérance, les guerres et leurs cortèges funèbres. Ce qui arrive en Algérie n'est pas propre aux algériens, je crois qu'il faut être conscient qu'il s'agit d'un tremblement à l'échelle de la planète. Des murs sont tombés, mais d'autres ont poussé pour séparer des peuples. Le déchirement est devenu une culture de fin de siècle. Ma réflexion est simple, écologique même. Nous sommes dans un espace, une terre, comme dans une oasis, où nous sommes dans l'obligation de tout partager pour vivre, l'eau, la verdure, le travail. Si l'on n'arrive pas à se tolérer dans ces limites d'une vie possible, à s'unir contre l'hostilité du désert, c'est la fin. Pourquoi des gens qui se ressemblent en arrivent à se haïr au point de s'entretuer ? Quelle malédiction pousse les peuples à une autodestruction, au carnage collectif ? Le meilleur exemple c'est le Liban : 17 ans de guerre pour renaître enfin de ses cendres et repartir à zéro, mais entre-temps beaucoup de Libanais de tous bords sont morts. Le même danger de libanisation guette mon pays. Même les quêtes identitaires légitimes, si elles ne sont pas canalisées dans un sens unitaire, peuvent mener à **L'arche du désert**. Le film anticipe les risques d'un autre drame algérien, qui pourrait être le plus grave de son histoire. **L'arche** montre que si on ne peut pas faire une nation dans la diversité, dans la tolérance, si chacun se replie sur sa chapelle, il n'y aura plus ni nation ni chapelle.

*Votre scénario s'appelait d'abord **L'Oasis**, puis vous avez finalement choisi le symbole de **L'arche**. **L'arche** est une oasis finalement. Selon le récit biblique, c'est Noé qui voulait ainsi sauver l'humanité.*

L'arche a une connotation biblique, l'arche de Noé, c'est un titre préventif car je ne souhaite pas que mon pays arrive au déluge. Mais les peuples du tiers monde n'ont pas Noé pour les sau-

ver ni les capacités de son arche pour les prendre tous.

Les malheureux sont trop nombreux et n'ont pas les mêmes croyances. Sauver les gens et les emmener vivre une vie meilleure ailleurs, c'est un recours pour des individus, pas pour des peuples. Un peuple peut difficilement se déplacer, il est condamné à vivre sur ses terres, d'où l'urgence de trouver des solutions.

C'est pourquoi je vous pose la question. A la fin du film, il y a bien un bateau, mais il est ensablé...

Oui, pour moi c'est presque la faillite du symbole biblique. L'enfant qui passe devant ce bateau n'a plus l'innocence de la croyance. Les adultes ont menti et l'enfant ne croit plus à la morale, à la philosophie, aux principes enseignés par eux, puisqu'ils sont le meilleur exemple de leurs contradictions. C'est ce bateau plein de références religieuses et morales qui s'avère ensablé dans ses racines. L'enfant quitte cet univers - infernal pour survivre.

L'enfant s'en va, c'est l'espoir, mais l'Arche est ensablée.

L'Arche est ancrée et prisonnière au milieu des vagues de sable, symboles d'un déluge. Le vrai bateau qui sauvera l'humanité, c'est cette oasis où l'on pourra accoster et vivre. Dans leur folie, les gens commencent par scier la branche sur laquelle ils se trouvent. La palmeraie est nourricière de l'humanité, cet endroit enclavé demeure un espace fragile qu'il faut préserver. C'est cette terre fragile qu'il faut partager et non monter dans des bateaux, même bibliques.

Interview réalisé par Camille Taboulay
Dossier Réalisateur

Le réalisateur

Est né à Mostaganem, le 3 Septembre 1943. Il a 11 ans en 1954, quand débute la guerre d'Algérie.

En 1962, l'indépendance est proclamée, Mohamed Chouikh rejoint une troupe de théâtre (qui deviendra le Théâtre National algérien). Il s'engage activement avec d'autres artistes pour la construction du théâtre et du cinéma en Algérie.

En 1965, Mohamed Chouikh joue dans l'une des premières grandes réalisations algériennes : **L'aube des damnés** de René Vautier et Ahmed Rachedi. En 1966, il interprète le rôle de Lakhdar (le fils) dans **Le vent des Aurès** de Lakhdar Hamina. Le film a le prix de la première œuvre à Cannes. Jusqu'en 1970, Mohamed Chouikh se consacre essentiellement à sa carrière d'acteur au théâtre et au cinéma. C'est le film de Michel Drach : **Elise ou la vraie vie** d'après le roman de Claire Etchrelli qui le révèle au public français.

1972 est une étape décisive ; Parallèlement à sa carrière d'acteur, Mohamed Chouikh se met à écrire et fait l'apprentissage des métiers du cinéma en participant à divers tournages. Il réalise ses premiers films pour la télévision algérienne : **L'embouchure** (1972) et **Les paumés** (1974). 1982 : il est l'assistant réalisateur de Mohamed Lakhdar Hamina pour **Vent de sable**. Le film est dans la sélection officielle à Cannes. 1983 : **Rupture** est présenté à la quinzaine des réalisateurs à Cannes. Il devient «professionnel» du cinéma auprès de l'organisme d'Etat : L'O.N.C.I.C. qui deviendra plus tard le C.A.A.I.C. (Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique) . Il réalise divers courts métrages et documentaires. 1989 : **La Citadelle**. Présenté dans 70 festivals internationaux le film remporte une vingtaine de prix. 1993 : **Youcef** présenté au festival de Venise et Berlin... 1997 : **L'arche du désert**

première présentation en compétition au festival de Locarno...

Dossier distributeur

Filmographie

L'embouchure	1972
Les paumés	1973
Rupture	1983
Maquam Echahid	1984
La citadelle	1989
Youcef	1993
L'arche du désert	1997

Documents disponibles au France

Dossier distributeur