

Champs magnétiques

Inland de Tariq Teguia, 2 h 18, Algérie, France, 2008

Éric Vidal

DANS **LA PENSÉE DE MIDI** 2009/3 N° 29 , PAGES 208 À 211

ÉDITIONS **ACTES SUD**

ISSN 1621-5338

ISBN 9782742786664

DOI 10.3917/lpm.029.0208

Date de mise en ligne : 01/01/2010

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-3-page-208?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Actes Sud.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Champs magnétiques

Inland de Tariq Tegua, 2 h 18, Algérie, France, 2008

Actes sud | *La pensée de midi*

2009/3 - N° 29

pages 208 à 211

ISSN

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-3-page-208.htm>

Pour citer cet article :

"Champs magnétiques" Inland de Tariq Tegua, 2 h 18, Algérie, France, 2008, *La pensée de midi*, 2009/3 N° 29, p. 208-211.

Distribution électronique Cairn.info pour Actes sud.

© Actes sud. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Questions d'images

Champs magnétiques

Inland de Tariq Tegua, 2 h 18, Algérie, France, 2008

Après *Rome plutôt que vous* (2006), premier long-métrage récompensé par de nombreux prix et salué par la critique, c'est peu dire que le deuxième film de Tariq Tegua était très attendu. Sélectionné en compétition officielle à la dernière Mostra de Venise (2008), *Inland* confirme avec éclat toutes les promesses du premier opus. Mieux, le réalisateur algérien élargit considérablement le spectre des possibles en frottant son travail cinématographique à d'autres catégories esthétiques, les pratiques photographiques notamment, ou l'art vidéo. Véritable laboratoire expérimental, *Inland* est, dès le générique, un objet plastique impressionnant, qui n'est pas sans évoquer les mirages optiques de *Chott el-Djerid*, enregistrés dans le Sahara par l'artiste et vidéaste américain Bill Viola⁽¹⁾. Aplats surexposés de bandes jaunes ou grises, paysages désertiques gazeux, comme thermographiés, surfaces graphiques de lignes et de points, silhouettes humaines vaporeuses, sons électroniques concassés⁽²⁾ : oscillant entre images figuratives et réalité dématérialisée, champ de couleur et geste pictural *all over*⁽³⁾, les premiers plans du film plongent le spectateur dans un bain de matières visuelles et sonores très sensoriel. Tourné dans la foulée de *Rome plutôt que vous*, dont l'accouchement avait été beaucoup plus long, *Inland* opère un changement d'échelle formel, encore plus ouvert et ambitieux, tout en restant dans une économie de moyens réduite, ce qui, à l'évidence, ne nuit pas à la capacité d'invention du cinéaste et du directeur de la photographie, Nasser Medjkane. Mais là où de trop nombreux réalisateurs s'égarent vite dans un esthétisme ou un maniérisme creux, Tariq Tegua n'oublie jamais la dimension politique de son travail, en prise (et aux prises) avec la réalité d'une société algérienne qui fuit littéralement de toute part – les *harragas*, notamment, ces jeunes migrants entassés au péril de leur vie dans des embarcations de fortune à destination des rivages européens.

(1) *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979.

(2) "A Year in a Minute" du musicien Christian Fennez.

(3) "All Over the Canvas" soit "au-delà du [cadre de] la toile" ; terme qui renvoie aux giclées et aux coulées de peinture liquide des peintres américains de l'expressionnisme abstrait, et notamment à Jackson Pollock.

Esthétique et politique : ces deux pôles que notre court XXI^e siècle voudrait déjà inopérants ou désuets, s'aiment ici à nouveau, dans *Inland*, et ailleurs, dans les films du Portugais Pedro Costa (*En avant jeunesse*), du Chinois Jia Zhang-ke (*24 City*) ou des Libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (*Je veux voir*), autant d'œuvres où les questions de genres – fiction et documentaire – se fécondent mutuellement pour donner d'autres formes à l'histoire et d'autres visibilités à tous les laissés-pour-compte qui la traversent dans ses marges. Avec son montage en forme de *cut-up*⁽⁴⁾ et ses ellipses, l'entame d'*Inland*, par exemple, traduit bien cette volonté d'articuler recherches formelles et questions politiques. Tegua nous montre d'abord une réunion "dionysiaque" de militants qui s'interpellent bruyamment sur le devenir de leur pays. Filmé caméra au poing au plus près des visages, ce jaillissement fiévreux d'une langue poétique et rebelle tranche avec le plan fixe, très composé et mutique, d'un corps pendu au bout d'une corde dans un paysage rural ; puis avec les images floutées d'une marche nocturne, à peine audible, de migrants dans le désert. La juxtaposition (faussement) aléatoire de ces différents régimes d'images et la place spécifique accordée, dans ces enchaînements, à une parole qui va peu à peu s'assécher au fil du récit n'est pas dans *Inland* une posture ni un simple dispositif. Elle est bien un véritable programme où les formes – du visible et du dicible (voix, sons, musiques) – sont politiques.

A l'inverse de *Rome plutôt que vous*, circonscrit à Alger et sa banlieue, *Inland* change d'échelle et d'orientation pour s'étirer à l'ensemble du pays. Ce basculement du plan vers la carte modifie les trajectoires et les vitesses des principaux passagers du film. En effet, alors que les personnages du précédent long-métrage tournaient en rond et au ralenti dans une urbanité de ferrailles, d'attente et de béton, ceux d'*Inland* arpentent, non sans une certaine ivresse, le territoire algérien jusqu'au désert, dans une course débridée où les frontières physiques et mentales tendent à s'abolir. Figure de proue de cette circumnavigation de sable et de poussière, Malek le topographe – admirable Abdelkader Affak, déjà aperçu dans *Rome...*, au "jeu" aussi déserté que le désert lui-même – accepte mollement de poursuivre les tracés d'une ligne électrique dans une zone isolée, abandonnée depuis longtemps pour cause de terrorisme islamiste. De lui, le film dit peu de choses, sinon qu'il est un ancien activiste désillusionné, peut-être un ancien compagnon de route de ceux qui, en exergue, en appelaient à "un mouvement pour la vie" et aspiraient à "un devenir féminin". Malek le taiseux, engagé dans une procédure de divorce et père d'une petite fille qu'il faut malgré tout élever ; Malek le longiligne au visage défait, au squelette cassé, *beat*, littéralement – l'un des multiples sens du mot, mais ici clin d'œil fraternel aux écrivains voyageurs libertaires de la Beat Generation quand Malek tient entre ses mains *Howl*, le long poème en prose d'Allen Ginsberg.

(4) Inventée notamment par l'écrivain William Burroughs à la fin des années 1950, la technique du *cut-up* consiste à assembler différents matériaux textuels pour produire du sens.

La première partie du film pose un regard sans concession sur l'Algérie, toujours dirigée par le président Abdelaziz Bouteflika. Les constats amers dressés dans *Rome plutôt que vous*, dont les événements se déroulaient pendant la guerre civile très meurtrière des années 1990, restent d'actualité même s'ils sont évoqués en sourdine, jamais de manière spectaculaire (Teguia n'est ni reporter ni journaliste, encore moins sociologue). Attentats, révoltes, suicides, brutalités policières, explosions de mines ou exils désespérés, les relevés effectués par le cinéaste sont peu réjouissants. Si ce bilan désabusé signe la défaite ou au moins la perte des idéaux politiques d'une partie de la population, surtout des plus jeunes⁽⁵⁾, il exprime aussi un climat délétère quasi insurrectionnel, avec de nombreux foyers de sédition, comme le montre la séquence tendue du barrage routier dressé par des émeutiers contre lequel Malek vient buter. A contrario de Kamel et Zina, qui dans *Rome plutôt que vous* cherchaient à l'aide d'un faux passeport une porte de sortie vers l'Italie, Malek a choisi la solitude dans l'arrière-pays, ce *gabbla* – titre original du film – sec et aride dans lequel il se tapit en silence. Retranché derrière sa nouvelle occupation, Malek prend donc possession des lieux (une caravane de tôle branlante en piteux état). Il effectue tranquillement des mesures, se frotte aux potentats locaux (des policiers suspicieux et agressifs), échange quelques mots avec les habitants du coin, passe du temps à boire et à écouter de la musique dans une fête rurale avec des villageois, alors que la région est secouée par la terreur islamiste (magnifique bouffée documentaire d'une captation musicale nocturne éclairée uniquement à la lueur des phares des voitures).

L'arrivée dans la vie du géomètre d'une jeune clandestine noire en route vers l'Europe avec d'autres compatriotes va bouleverser la narration et le corps même du film. Réactivé par *The Girl* – Ines Rose Djakou, ainsi nommée au générique, petite boule de nerfs aux yeux ronds et au corps plein de sève – Malek l'indifférent prend en effet la décision d'escorter la jeune femme dans son projet, qu'elle abandonnera finalement pour retourner chez elle. Ce passage du *off* (le retrait de Malek) au *in* (du grand large) provoque des changements de vitesse, à base de brusques accélérations et de moments de stases, mais aussi de couleur, de texture, de *beat* – dans le sens, cette fois, le plus musical du terme⁽⁶⁾. De fait, *Inland* s'extrait définitivement du local pour s'ouvrir aux vastes étendues désertiques que le couple parcourt de long en large en sautant d'un véhicule à

(5) Ce qu'annonçait déjà *La Clôture* (2004), court-métrage enragé qui donnait la parole à de jeunes Algériens totalement désemparés devant l'absence d'avenir.

(6) On sait l'importance de la bande-son chez Teguia. Dans *Inland*, elle est particulièrement affûtée : de l'afro-beat du Nigérian Fela Anikulapo Kuti – avec son appel à un panafricanisme théorisé par Kwame Nkrumah – au minimaliste Terry Riley ou au groupe de rock Sonic Youth. Pour ce qui concerne la Beat Generation, évoquée dans le film, Jack Kerouac, l'une des figures de proue de ce mouvement littéraire et social, reliait le mot *beat* aux improvisations du be-bop, révolution jazz issue des sessions de Thelonius Monk, de Dizzy Gillespie et de Charlie Parker.

un autre (voiture, train, moto). Se fondre dans les plis et les replis du territoire ; inscrire à même le sol ses propres lignes d'erre, physiques ou sensibles ; éprouver des trajectoires inouïes ; se sentir pierre, rocher, grain de sable, scorpion (celui qui pique Malek au bout du trajet) : les "plans" du topographe Malek, "à moitié là", et ceux du cinéaste-cartographe Tegua se joignent désormais sans entraves dans un ensemble de formes d'une grande beauté plastique (ce qui le rapproche ici du travail de Pedro Costa).

Si *Inland* établit des correspondances avec des pratiques et des pensées venues d'autres horizons artistiques⁽⁷⁾, à travers des recyclages bien digérés qui permettent indéniablement de "lancer le javelot plus loin", comme le dit Tegua, c'est parce qu'il invente des filiations ouvertes qui sont autant de modes de circulation non seulement entre les formes et les époques, mais aussi entre les individus. Car le désert, chez Tegua, n'est pas si vide qu'il en a l'air. Il est peuplé de bergers qui le traversent avec leurs troupeaux, d'hommes qui forent des puits, de populations locales, qui, chacun avec leurs moyens, viennent en aide aux deux fugitifs pendant leur traversée. A rebours des représentations attendues – d'autant plus convenues dès lors qu'il s'agit des migrants, de leur corps sans qualité, de leur parole inaudible – *Inland* exprime une liberté et une solidarité qui sont autant d'appels à reprendre en main son propre destin (que l'on soit ou pas un migrant). Un souffle puissant le traverse, emportant tout sur son passage, jusqu'à *The Girl* qui, dans les derniers plans du film, se dématérialise dans les rayonnements aveuglants d'une marée de pixels.

ÉRIC VIDAL

(7) A titre d'exemple : les combinaisons d'images de Robert Franck (*Moving Out*, 1995), les paysages américains du photographe Stephen Shore (*Uncommon Places*, 2004), les Polaroids d'écrans de télévision démesurément agrandis réalisés par Michal Rovner pendant la première guerre d'Irak (*Decoy*, 1991), les vues aériennes ou au ras du sol prises par Sophie Ristelhueber dans le désert koweïtien après la première guerre du Golfe (*Fait*, 1992).