



Jean-Baptiste Separi-Prevost

4^{ième} année SP

La mémoire de la guerre d'Algérie dans les films français depuis 2000

Sous la direction de M. Gilles Richard

Séminaire d'Histoire de la France au 20^{ième} siècle : forces politiques, société et cultures, place dans le monde

REMERCIEMENTS

A mon grand-père,

A M. Gilles Richard,

Aux équipes de la Bibliothèques des Champs-Libres, la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque de la Part-Dieu de Lyon

A Alexandre, Anne, Camille, Cyril, Coralie, Maria, Maxime, Serenika, Sophie, pour leur soutien

*« Car ce peuple est devenu insensible ;
ils se sont bouchés les oreilles,
ils ont fermé les yeux,
afin d'empêcher leurs yeux de voir,
leurs oreilles d'entendre,
leur intelligence de comprendre,
et ainsi, ils ne reviendront pas à moi pour que je les guérisse »*
(Evangile de Matthieu 13, v. 15)

*« Faut-il que leur gloire soit insultée, faut-il qu'elle soit dilapidée par de mauvais bergers qui
ont accordé leur violon au diapason du colon, et partagent avec lui la même peur au ventre,
que partout, reflourissent des premiers matins de novembre »*
(La Rumeur, Premier matin de novembre)

Sommaire

| | |
|--|--------|
| Introduction..... | p. 5 |
| Chapitre 1 : Combler le vide | |
| 1.1 La guerre d'Algérie dans les films des décennies 1960, 70, 80 et 90..... | p. 9 |
| 1.2 La mémoire filmique de la guerre d'Algérie, entre déficit et surenchère..... | p. 22 |
| 1.3 Mémoires croisées..... | p. 34 |
| Chapitre 2 : Sculpter le temps | |
| 2.1 Icônes et arabesques..... | p. 42 |
| 2.2 La représentation de la guerre..... | p. 57 |
| 2.3 De nouveaux rapports entre public et artistes..... | p. 70 |
| Chapitre 3 : Comprendre l'autre | |
| 3.1 Les représentations de l'Algérien au cinéma..... | p. 90 |
| 3.2 Portrait du film historique idéal..... | p. 99 |
| Conclusion..... | p. 111 |
| Sources..... | p. 114 |
| Index des noms propres et des films..... | p. 124 |
| Table des matières..... | p. 125 |

1 Introduction

L'abondance et la qualité de la documentation actuelle concernant la guerre d'Algérie interrogent sur la nécessité d'écrire encore sur ce sujet dans le cadre restreint d'un mémoire universitaire. Quel intérêt peut-il y avoir à rajouter une pierre de plus sur cet édifice funéraire sans cesse surélevé, et sans cesse remis en cause ? Le retour de balancier qui a succédé à l'amnésie initiale sur la guerre d'Algérie nous place dans une position de juge et nous encourage à critiquer cette période, grâce à l'appui d'historiens aussi renommés que Charles-Robert Ageron et Benjamin Stora. Cependant, on peut maintenant clairement identifier deux Histoires de la guerre d'Algérie, fortement entremêlées : celle de la guerre entre la France et l'Algérie, non déclarée, qui s'est terminée avec le départ en masse des colons français en 1962, et celle qui a opposé les témoins et les historiens à l'oubli, lutte qui se perpétue encore aujourd'hui. C'est dans cette seconde perspective que ce devoir d'Histoire se placera, motivé par une double curiosité pour la signification de la mémoire de la guerre d'Algérie telle qu'elle se présente aux générations qui ne l'ont pas vécu, et pour toutes ces épitaphes, martelées à la télévision ou tagées sur les murs des cités.

Une manière moderne de faire de l'Histoire et de s'exprimer sur un sujet est le film. Marc Ferro écrit que « *L'histoire au cinéma est devenue une force, comme l'histoire au théâtre a pu l'être, avec les œuvres de Shakespeare* »¹, et « force » est bien le mot qui définit ce qu'est une image, et surtout une image en mouvement lorsqu'elle recrée « le » réel dans « un » réel et tente d'abolir la frontière du Temps. Depuis l'usage de la photographie pendant la campagne de Crimée en 1854 jusqu'aux webcams placées sur les casques de certains soldats américains en pleine guerre irako-américaine, l'Histoire se partage en temps direct et le cinéma devient une machine à recycler les images et les souvenirs. Les années 2000 ont aussi introduit une généralisation de l'illusion des images dans chaque foyer et dans chaque chambre, à travers les ordinateurs portables et le réseau Internet. Pourtant, les problèmes qui se posent aux films historiques sont très semblables à ceux des historiens, c'est celui de la vérité et du degré de confiance qu'on peut accorder aux archives utilisées. Et une image filmée n'est pas plus crédible qu'un document écrit d'époque, puisqu'elle n'est qu'une vision partielle et

¹ Marc FERRO, *Le cinéma : une vision de l'histoire*, Edition du Chêne, 2003

manipulable à volonté, adjectif accentué aujourd'hui avec le montage numérique. Lorsque Marc Ferro cite Shakespeare, c'est aussi pour en souligner l'impact sur l'Histoire, ou comment la puissance d'une écriture dramaturgique a fait qu'on se souvient aujourd'hui de Richard III d'une telle manière (celle d'un assassin boiteux !) et pas d'une autre.

Le cinéma est aussi et avant tout un regard, notion tant défendue dans un pays privilégiant traditionnellement ses auteurs sur ses systèmes de production. Le film historique comme regard en arrière, par-dessus son épaule ? Certainement pas, et Shakespeare lui-même n'hésitait pas à se servir des biographies des rois d'Angleterre et de l'Antiquité gréco-romaine pour évoquer les passions de son temps. Le film historique instaure naturellement une continuité entre le passé et la société présente, plus prégnante encore dans le cas de l'Histoire contemporaine. On préférera donc parler de point de vue, de discours plutôt que d'objectivité. Parler de cinéma, c'est enfin utiliser des mots. L'ouvrage de Raphaëlle Branche, *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, montre dans sa dernière partie, *Malaise dans les catégories*, l'enjeu que représente le choix des mots, à commencer par le temps qu'il a fallu pour que le gouvernement reconnaisse la dénomination de « guerre » plutôt que d'« évènements » et de « pacification ». Les luttes sémantiques ont lieu aujourd'hui dans les plus hautes sphères comme sur les blogs sur Internet ouverts à tous et anonymes, sur lesquels les accusations de « terroristes » ou de « bourreaux nazis » sont pain quotidien et révèlent les passions que peut déchaîner un conflit censé être terminé depuis quarante-six ans. Dans le simple but d'éviter d'entrer dans ces querelles, certains mots ne seront pas employés au cours de ces pages, sauf dans des contextes précis, tels que le terme de « fellaghas », pluriel de « fella » ou « bandit », « pourfendeur », auquel on préférera le terme de « combattant du FLN ». De même, les adversaires seront systématiquement désignés par les vocables de soldats français, de soldats algériens, de Harkis et non par les catégories des « Européens » et des « Musulmans » comme celles-ci sont utilisées dans les manuels d'histoire².

Cinq films de fiction majeurs sur le thème de la guerre d'Algérie sont sortis depuis 2000, correspondant à la division par décennies telle qu'elle est faite dans le *CinémAction* consacrée à « La guerre d'Algérie à l'écran » et initiant un nouveau regard sur la guerre que nous analyserons dans le second chapitre du mémoire.

Cinq films auxquels il faut adjoindre *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006), film de guerre à grand budget sur le destin d'une compagnie de tirailleurs nord-africains dont on détaillera les implications politiques et symboliques. *Nuit noire 17 octobre 1961*, sorti le 19 octobre 2005, est un téléfilm distribué au cinéma, réalisé par Alain Tasma, écrit par Patrick Rotman, Alain

² Maurice MASCHINO, « L'histoire expurgée de la guerre d'Algérie », *Le Monde diplomatique*, février 2001

Tasma et François-Olivier Rousseau, produit par Cipango Productions Audiovisuelle. « *Le film croise les destins de personnages qui ont, chacun, une vue partielle et partielle de la situation : Sabine, journaliste ; Nathalie, porteuse de valises ; Martin, jeune flic sans engagement politique ; Tierce, policier syndicaliste ; Tarek, ouvrier de nuit non militant ; son neveu, Abde, qui suit des cours du soir ; Ali Saïd, cadre du FLN ; Maurice, coordonnateur de la Fédération de France du FLN. A partir de la juxtaposition et de la confrontation de ces points de vue, le spectateur reconstitue le puzzle des événements, épouse tour à tour les " vérités changeantes " de chacun.* »³ Un autre téléfilm d'Alain Tasma, *Harkis* (2006), ne sera pas analysé malgré l'intérêt de son sujet car l'action se déroule dans les années 70 et puisque le film n'a pas bénéficié d'une sortie en salles. *La Trahison* (sorti le 25 janvier 2006, réalisé par Philippe Faucon) se focalise sur les rapports entre le sous-lieutenant Roque et Taïeb, l'Algérien à ses ordres. *Mon colonel* (sorti le 15 novembre 2006, réalisé par Laurent Herbiet) se déroule à la fois dans le passé de la guerre d'Algérie à travers l'histoire d'un jeune appelé tombant sous l'influence d'un colonel Français, et dans un passé plus proche, le meurtre au début des années 90 du même colonel et la découverte des lettres de l'appelé. *Cartouches gauloises*, diffusé à partir du 8 août 2007, est un film de Mehdi Charef, produit par KG Productions et Battam Films, basé sur ses souvenirs de la fin de la guerre d'Algérie et racontant l'amitié entre un jeune Algérien et un jeune-futur- Pied-noir. Enfin, *L'Ennemi intime* (sorti le 3 octobre 2007) est un film réalisé par Florent-Emilio Siri et écrit par Patrick Rotman retraçant la transformation d'un jeune appelé idéaliste en « *bourreau ordinaire* ». Seront également mentionnés à diverses occasions *Michou d'Auber* (sorti le 28 février 2007, Thomas Gilou), coproduction d'Europacorp et de TF1 Films Productions sur l'adoption par un couple berrichon d'un enfant Algérien pendant la guerre, et deux documentaires : *L'Ennemi intime-violences dans la guerre d'Algérie* de Patrick Rotman (2002) et *Algérie, histoires à ne pas dire* de Jean-Pierre Lledo (2008).

Le resserrement sur ces quatre dernières années des productions sur la guerre d'Algérie indique une vague d'intérêt pour le sujet de la part de réalisateurs en provenance de divers horizons, qu'on ne confondra pas avec une mode puisque ces films n'obéissent à aucun modèle précis. Des explications variées peuvent être apportées à ce regain d'intérêt, aussi bien d'ordre politiques, telle que la volonté de traiter la guerre d'Algérie dans le contexte de difficultés d'intégration des enfants et des petits-enfants des immigrants en provenance d'Algérie, que d'ordre matérielles, avec les récentes possibilités de tournage en Algérie,

³ NB : les résumés ci-après des films sont tous extraits des synopsis des dossiers de presse officiels des films correspondants

impensables jusqu'en 2000. Citons aussi la polémique autour de la loi du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés, dont l'article 4 intimait aux programmes scolaires de « *reconnaître en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord* » et dont l'article 13 était visiblement favorable à la réhabilitation des membres de l'OAS. L'article 4 comportait aussi la mention d' « *accorder à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus de ces territoires la place éminente à laquelle ils ont droit* » et l'article 5 accordait des avantages aux descendants des Harkis. La maladresse avec laquelle le gouvernement a tenté de résoudre le problème de la mémoire de la guerre d'Algérie est symptomatique des décalages existant en France entre les acteurs sociaux au niveau de l'appréciation de la guerre d'Algérie.

Avant d'analyser les films du corpus, il faudra d'abord poser clairement le contexte dans lequel ceux-ci interviennent et remettre en cause le mythe du vide mémoriel du cinéma français sur la guerre d'Algérie. Les réflexions se porteront aussi en majeure partie sur la représentation de l'Algérien dans le cinéma français, qui fait toute l'importance des films sur la guerre d'Algérie et forme l'intérêt de ce mémoire, dont le cœur est autant l'évocation de l'héritage actuel de la guerre d'Algérie que la discussion sur les images que nous avons de l'Autre et de nous-mêmes.

Chapitre 1 : Comblers le vide

Une comparaison des critiques de *L'Ennemi intime*, tirées des pages des magazines et de la presse quotidienne, permet de faire la distinction entre chroniqueurs grand public et spécialistes du cinéma. Ainsi, les premiers ouvrent invariablement leur article en donnant au film de Siri le beau rôle de briseur de tabous : « *la guerre d'Algérie, ou le trou noir de la mémoire française* » (*Télérama*), « *sujet tabou* » et « *amnésie générale* » pour Samir Ardjoum du site *Africultures*, « *cachez ces bombes et ces morts que l'on ne saurait voir* » pour *Studio magazine*. On ne saurait nier l'immense difficulté qu'ont rencontrée auteurs et réalisateurs chaque fois qu'il s'agissait de parler de la guerre d'Algérie, ne serait-ce que d'en prononcer le nom. Est-ce parce que les premiers films réalisés sur la guerre d'Algérie ont été parmi les derniers films censurés en France qu'on a encore l'impression, après quarante à cinquante fictions et documentaires diffusés en salle ou à la télévision, de combler un vide à chaque nouveau film sur le sujet ? D'où vient ce sentiment d'incomplétude, de flou ? Est-ce parce qu'il a manqué en France un Cimino pour aller jusqu'au bout de l'Enfer ? Quoi qu'il en soit, l'abondance ignorée de la filmographie de la guerre d'Algérie, comparable en quantité à la filmographie de la seconde guerre mondiale, mérite qu'on s'y attarde.

1.1 La guerre d'Algérie dans les films des décennies 1960, 70, 80 et 90 :

1.1.1. Les méandres de la mémoire

Si la censure est responsable de la disparition ou du confinement des premiers films sortis sur le sujet, la méconnaissance actuelle de certains titres procède d'un mouvement général de désintérêt pour les films français trop datés, auxquels le public préférera les nouveautés américaines ou les comédies populaires. Lorsque même d'éternels classiques (tels que les films de Vigo, de Feuillade, de Gance) prennent la poussière dans les bibliothèques et ne survivent que dans des fonds privés, monastères gardiens de la culture, on peut imaginer le sort réservé à des films d'auteurs moins célèbres, tels qu'Alain Cavalier ou André Cayatte. Quand l'originalité du discours ne compte pas, celui qui a la plus grosse voix l'emporte sur celui qui préfère murmurer les choses terribles qui se sont produites. Ainsi, en 1966, deux

films mettant en scène la guerre d'Algérie arrivent sur les écrans français presque simultanément : *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, considéré encore aujourd'hui comme le film le plus objectif et le plus réaliste sur l'épisode éponyme, et *Les Centurions* (*Lost command*) de Mark Robson, film hollywoodien standardisé, dont les images crues ne mettent pas en doute la force tranquille des soldats français et leur maîtrise de la situation. C'est ce dernier qui restera en tête du box-office pendant trois semaines, soutenant la comparaison avec les grosses productions de l'année (*La grande vadrouille* et *Pour quelques dollars de plus*), tandis que le film de Pontecorvo doit attendre 1970 pour obtenir un visa d'exploitation. Quelques salles osent alors le diffuser, mais le film est retiré des écrans sous la pression des manifestations d'extrême-droite, sous le prétexte de prévention de risque de trouble de l'ordre public. *La Bataille d'Alger* fait l'objet d'une reprise dix ans plus tard, en 1981, et d'une seconde reprise en 2004, atteignant le chiffre trop réduit de 13266 entrées. Si, en termes de box-office, le film n'a jamais bénéficié d'une diffusion adéquate malgré les efforts d'historiens et des cinéphiles du festival de Cannes, son prestige n'a pas cessé de croître, du lion d'or qui lui fut attribué à la Mostra de Venise à sa projection médiatisée au Pentagone en 2003, en présence de Donald Rumsfeld. Encore récemment, un million de copies CD du film a été distribué aux lycéens et collégiens algériens dans le cadre d'une entreprise bénévole de Yacef Saadi, acteur direct de la guerre et coproducteur de Pontecorvo⁴. Les différents destins rencontrés par ces deux films sont symptomatiques de l'évolution de la mémoire de la guerre sur près de cinquante ans.

Mythe conjoint à celui du vide mémoriel au cinéma, le public français n'aurait rien vu de la guerre d'Algérie. Pourtant, comme on le voit dans *L'Ennemi intime* à travers l'emploi des vidéos amateurs des soldats et de la scène des informations, des images existaient, qui étaient diffusées à la télévision ainsi que dans les journaux. La question porte donc moins sur la présence ou non d'images, question dépassée depuis que se sont répandus les moyens photographiques, que sur leur contenu et leur emploi. Quoi qu'il en soit, pendant la période de la guerre, aucune image d'Algérie ne filtre sur le grand écran, entretenant l'illusion que la France n'est pas un pays en guerre. On rêve encore d'oasis et d'aventures exotiques dans *Le Sahara brûle* (Michel Gast, 1961) et *Sergent X* (Bernard Borderie, 1960), deux films en complet décalage avec les événements d'alors. Dans *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962), on croise un appelé en permission. Mais pas un mot sur la guerre. La production de films est soumise à un encadrement rigoureux, aussi bien en amont par la commission d'agrément délivrant les autorisations de tournage qu'en aval, avec les refus de visa d'exploitation. A la

⁴ « Le film *La Bataille d'Alger* sera distribué dans les écoles », *Nouvelobs.com*, 11/02/2008

fin des années 50, la censure est encore plus sévère avec le politique qu'avec le moral, cherchant à protéger la légitimité d'une cinquième République née dans le chaos de la tentative de putsch des généraux à Alger. Quatorze films sont censurés en 1966, et le tournage de nombre d'autres est annulé, comme celui de *L'objecteur* d'Autant-Lara qui, réalisé en Yougoslavie sous le titre de *Tu ne tueras point*, sera finalement diffusé en 1963, après treize coupures. De nombreuses modifications affectent des films qui ne sont pas ouvertement politiques, tel *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953) dans lequel le personnage de Marin déclare revenir d'Algérie, remplacée dans la version finale par le Japon. *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard (1963), qui ne se déroulait pas en Algérie mais justifiait la désertion, est une autre victime de la censure, tandis que le film de Jacques Dupont *Les distractions* (1960), apologie du mythe du para viril, connaît une diffusion normale, et ce malgré l'interdiction de films de propagande idéologique inscrite dans le code de la censure. Même *Bel-ami* (Louis Daquin, 1955) connaît les pires difficultés pour ses références à la conquête de l'Algérie en 1830. Ces coups de ciseaux compulsifs sur tout ce qui pourrait atteindre la grandeur de la France et le comportement de l'armée en Algérie rappellent la première guerre mondiale et l'aveuglement volontaire du gouvernement sur la situation réelle. La censure dénote à cette époque la croyance en la nécessité d'une sauvegarde du mythe de la France bienfaitrice héritée de l'empire colonial, un mythe rendu déjà obsolète par les épisodes de la « Collaboration » et de la guerre d'Indochine. C'est l'un des signes du décalage entre le gouvernement et la réalité des faits, conduisant à l'impossibilité d'établir un dialogue. Une attitude que Jacques Doniol-Valcroze condamne en ces termes : « *nos gouvernements n'ont pas que le secret d'être toujours en retard sur l'Histoire, ils ont aussi la volonté déterminée de retarder le plus possible le procès-verbal cinématographique de leurs erreurs* »⁵.

Le cinéma français se divise clairement en deux tendances, entre les réalisateurs reprenant les codes d'avant-guerre de la comédie et du film romanesque (René Clément, Christian-Jacque) et les réalisateurs politiquement engagés (Autant-Lara, Godard) maintenus sous étroite surveillance. Même les auteurs les plus anciens développent un réflexe d'autocensure et une enquête dans *L'Express* en septembre 1960 menée sur dix réalisateurs révèle que, même s'ils avaient eu la possibilité de tourner, ils n'auraient pas eu d'idées de film sur le sujet de la guerre. Ce sondage peut être aussi vu comme une preuve supplémentaire du poids du gouvernement pesant sur les cinéastes dès qu'ils franchissent les limites du cinéma traditionnel, dit « de la Qualité ». Aux marges de l'entreprise cinématographique, les francs-

⁵ cité par Catherine GASTON-MATHE, *La société française au miroir de son cinéma*, Collection Panoramiques, Diffusion Le Seuil, 1996

tireurs de la caméra sont poursuivis par l'Etat, leurs images devenant l'objet d'une véritable chasse au film. Pierre Clément est arrêté et condamné à dix ans de prison pour ses films pro-FLN *Les Réfugiés*, *Réfugié* et *Sakiêt Sidi Youssef* (1958), et le film *Secteur postal 89.098* (1961) de Philippe Durand est interdit en raison du « caractère provocateur et intolérable » de ce qui apparaît comme un « engagement à l'indiscipline militaire ». *Octobre à Paris* de Jacques Panijel, production clandestine du Comité Maurice-Audin, dénonciation de la répression barbare de la manifestation du 17 octobre 1961, est saisi par une descente de police lors d'une projection secrète. De même, les 121 artistes et intellectuels signataires du Manifeste de 1960 justifiant le refus de prendre les armes contre le peuple algérien sont frappés d'interdiction de diffusion et d'accès à la commission d'aide à la production. Cependant, le réalisateur Alain Cavalier, malgré des difficultés de production, parvient à éviter la censure avec deux films, *Le combat dans l'île* (1961) et *L'Insoumis* (1964), en se concentrant sur les luttes sur le sol français entre partisans de l'OAS et porteurs de valise du FLN, privilégiant le duel d'homme à homme sur le modèle de la tragédie grecque plutôt que la violence inexplicable. Malgré la collaboration de célébrités (Romy Schneider, Alain Delon, Louis Malle), les deux films furent des échecs au box-office. Le public s'était détourné des écrans qui ne renvoyaient plus l'image des Français animés de nobles valeurs, ceux qui avaient mené *La Bataille du rail* (René Clément, 1946). Ce sont ces différents éléments qui constituent le vide mémoriel de la guerre d'Algérie.

Selon Michel Cadé dans la revue *CinémAction* n°85 consacrée à *La guerre d'Algérie à l'écran*, l'allègement de la censure sur les images de la guerre à la fin des années 60 n'a pas entraîné un développement du cinéma de la guerre d'Algérie. C'est en effet une période durant laquelle se structurent les principaux groupes porteurs de mémoire et une bataille pour la légitimité s'engage avec les communautés pieds-noirs débarquant en métropole. Il apparaît impossible d'établir une histoire objective de la guerre, autant parce que les appelés rentrés en France préfèrent se taire sur ce qu'ils ont vu ou fait que parce que le gouvernement pratique une occultation systématique sur certains événements troubles, telles que les manifestations de 1961-1962, et sur le vrai visage de la guerre. Celle-ci apparaît encore comme un ailleurs, un « là-bas » lointain et, comme Catherine Deneuve dans *Les Parapluies de Cherbourg* (J. Demy, 1964), le spectateur reste à quai. Malgré le manque de visibilité de l'Algérie, un film comme *Muriel ou le temps d'un retour* (A. Resnais, 1963) constitue un précieux témoignage des effets psychologiques de la guerre sur la société française, et sur l'absence de partage des images et du savoir entre les témoins et le public, ainsi qu'une réflexion sur la torture et la déshumanisation, en continuité avec les thèmes développés par Resnais dans *Les statues*

meurent aussi (1953) et *Nuit et brouillard* (1956). La filmographie d'Alain Resnais met en lumière les liens existant entre colonialisme, guerre et perte d'humanité, et l'impossibilité de conserver les valeurs du monde d'hier après les extrêmes atteints au milieu du 20^{ième} siècle. Quant au film *Les Oliviers de la justice* (James Blue, 1962), il a été tourné dans les rues d'Alger et dans les plaines de la Mitidja, alors que le conflit n'était pas terminé, et nous donne à voir un pied-noir déraciné, presque apatride, posant la question de ce que signifie être étranger. Au choix classique de la reconstitution des films historiques, les cinéastes français des années 60-70 ont préféré analyser leur quotidien pour en extraire les trames dramatiques. Après 1968 et la fin du mythe gaulliste, une nouvelle génération de cinéastes engagés peut s'exprimer, même si le cadre du cinéma français est encore crispé sur les formes traditionnelles. Il faut citer en premier « l'indomptable » René Vautier. Ancien résistant, il dénonce sans relâche la colonisation depuis *Afrique 50*, qui lui vaut un an de prison, avant d'être poursuivi en 1955 pour son court-métrage, *Une Nation, l'Algérie*, accusé de porter « atteinte à la sûreté de l'Etat ». Il choisit alors de rejoindre le FLN afin de réaliser des prises de vue en plein combat tout en prônant un dialogue franco-algérien grâce à un centre de formation audiovisuelle, créé en 1962, dont les images seront détruites par la police française. Après la fin de la guerre, Vautier tente d'aboutir au dialogue souhaité en rencontrant de nombreux appelés français, croisant leurs témoignages avec sa propre expérience pour réaliser *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1972). Ce film décrit la sinistre épopée d'un commando de l'armée française, incarné par de jeunes Français des années 70 replacés dans le contexte de la guerre, afin de montrer la récurrence des comportements violents. Il ouvre la voie à de nombreux films de guerre se focalisant sur une section d'appelés pour en évaluer la prise, ou la perte, de conscience. De ce point de vue, *L'Ennemi intime* est l'ultime avatar de ce type de films, mais il ne reproduit pas les techniques de tournage de Vautier, qui n'utilisait les instruments de la fiction que pour mettre en valeur l'aspect clairement documentaire d'un projet s'ouvrant par la mention suivante : « *La véracité de chaque épisode relaté peut être confirmée devant un tribunal par un minimum de cinq témoins* ».

Dans les années 70, avec la disparition de la censure en 1975, la mémoire de la guerre d'Algérie commence, avec dix ans de retard, à quitter les limbes du refoulé pour glisser dans le courant médiatique, à travers la télévision et les films de fiction. *Le Crabe-tambour* (Pierre Schoendoerffer, 1977) tente de constituer une mémoire militaire des guerres coloniales, mêlant amertume et désenchantement après que les valeurs d'honneur et de droiture aient été foulées aux pieds, renouant avec la poésie de Vigny et de Byron. Avec 1 210 796 entrées, c'est un succès que n'avait atteint aucun des films précédents parlant de la guerre, même si la

puissance critique du film est inférieure au film antimilitariste *R.A.S.* (Yves Boisset, 1973). Ce dernier entre de plain-pied dans la représentation de la torture, déjà évoquée dès *Le petit soldat* mais, cette fois, insérée dans le contexte général de la guerre. Malgré un calvaire fait de blocages de financement, de vols de bobines, d'expulsions du territoire algérien de l'équipe de tournage, d'attentats à la grenade par des membres de l'extrême-droite lors de sa sortie à Ivry, *R.A.S.* trouve un large public et fait sauter un verrou de la mémoire. La même année, *Le Complot* de René Gainville présente les actions de l'OAS comme la conséquence des mensonges de De Gaulle et de l'abandon de l'Algérie, et, sans que le réalisateur s'en réclame officiellement, devient le « film-étendard » des nostalgiques de l'Algérie française. Nouveau scandale en 1977 avec le film de Laurent Heynemann, *La Question*, qui laisse entendre que la torture est l'instrument systématique de l'armée française contre les Algériens et contre les militants communistes, à travers l'évocation de la disparition de Maurice Audin. Ce film est l'adaptation d'un livre écrit en 1958 par Henri Alleg, dans lequel il révélait les tortures que lui avaient infligées les paras. Il aura fallu attendre vingt ans pour que ce témoignage arrive en contact avec le public, ce qui correspond à peu près au décalage existant à l'époque dans la popularisation des faits. Parallèlement, le cinéma algérien produit le documentaire *Insurrectionnelle* de Farouk Beloufa (1973) et *Chronique des années de braise* de Mohamed Lakhdar-Hamina, auquel l'attribution de la palme d'or en 1975 fait l'effet d'un coup de tonnerre à Cannes. En 1979, *Le coup de sirocco* d'Alexandre Arcady, acteur d'*Avoir 20 ans dans les Aurès*, retrace le parcours mouvementé d'une famille de pieds-noirs quittant l'Algérie, ceux-ci en faisant logiquement « leur » film témoignant de « leur » histoire. Avec 1 387 034 entrées, le film entre dans la mémoire collective.

En 1983, *Liberté, la nuit* de Philippe Garrel se penche sur le cas des porteurs de valise et *Cher frangin* (Gérard Mordillat, 1989) sur les lettres écrites par un soldat en Algérie à son frère. Schoendoerffer met en scène le combat d'une veuve pour *L'Honneur d'un capitaine*. La guerre y est présentée sous forme de flash-back, et le véritable combat a lieu dans l'actualité de l'époque, celui mené pour la mémoire, dont les armes sont la diffamation et la dénonciation. L'enjeu du film n'est ni la survie ni l'argent ni la victoire, mais l'image qu'un capitaine de l'armée française laissera à l'histoire, celle d'un tortionnaire ou d'un homme juste qui n'a fait que son devoir. Le film plait surtout aux groupes des anciens combattants et des sympathisants de l'armée. *Outremer* (Brigitte Roüan, 1990) a l'originalité de montrer l'Algérie des années 50 par les yeux de trois femmes pied-noires. Selon Benjamin Stora, ces films, malgré les indéniables qualités artistiques de certains d'entre eux, ne semblent avoir été faits que pour satisfaire idéologiquement les groupes porteurs de mémoire en fonction de leur

constitution, faisant apparaître la guerre d'Algérie comme un conflit flou, multiforme, dont les responsabilités, les enjeux et les causes ne sont pas définies. De plus, le versant algérien de la guerre est totalement absent, comme si la population du pays était composée uniquement d'invisibles « fellaghas » et de femmes cachant leurs larmes derrière leurs voiles. Une coproduction franco-tunisienne, *Le nombril du monde* (Ariel Zeitoun, 1993), sort dans l'indifférence générale. L'année suivante, cuisant échec pour *Des feux mal éteints* (Serge Moati), drame d'un appelé cherchant à venger son ami assassiné par des membres de l'OAS. Le retour d'Alain Cavalier sur le thème de la torture dans *Libera me*, film formellement audacieux puisque tourné en plans fixes et sans dialogues, passe inaperçu. *Le Fusil de bois* de Delerive, en 1995, est un double échec commercial et critique. Selon *Le Film français*, de 1973 à 1993, aucun film sur l'Algérie ne figure dans les cent films les plus regardés. On ne relève aucune production sur la guerre d'Algérie, à part *Les roseaux sauvages* d'André Téchiné (1995) jusque dans les années 2000.

Mémoires cloisonnées et rareté des spectateurs caractérisent le cinéma de la guerre d'Algérie de l'après-censure, il s'agit donc moins d'un vide mémoriel que d'un désintérêt pour un sujet trop difficile et d'un problème dilemmatique concernant le discours à adopter, entre dramatisation et réalisme. Comment expliquer que certains de ses films aient connu une fructueuse carrière commerciale, et pas d'autres ? C'est peut-être au niveau des personnages présentés et du degré d'identification que le spectateur leur confère qu'on peut dresser une distinction. Le public préférera des personnages typés, incarnés par des stars (Roger Hanin dans *Le coup de sirocco*, Alain Delon dans *Les Centurions*), aux motivations honorables et aux comportements héroïques, que des personnages ambivalents, anonymes, versatiles, c'est-à-dire trop proches du spectateur lui-même.

Le fait qu'aujourd'hui chaque nouveau film traitant de la guerre d'Algérie déclare combler un vide est un indice prouvant l'incomplétude du travail cinématographique de la mémoire et la rupture de la transmission des témoignages entre les générations. Alors que la mémoire des guerres mondiales, pour ce qui touche à l'antipathie franco-allemande, semble avoir trouvé des contours définis et sa place au cimetière, la mémoire de la colonisation et de la guerre d'Algérie n'en finit pas d'être étouffée, ravivée, polémique, mise en scène, voire même recyclée. Que penser, par exemple, de la « réhabilitation » en 1997 d'*Afrique 50* par l'association France-Liberté de Danièle Mitterrand et de la lettre du ministère de l'Intérieur à René Vautier lui notifiant qu' « Une commission a décrété qu'il était utile pour le prestige de la France de montrer, par ce film, que dans les années 50 existait dans notre pays un

sentiment anti-colonialiste prononcé » ?⁶ Faire des héros d'anciens rebelles n'est pas un gage de réconciliation ni de reconnaissance des fautes commises, mais un renversement des mythes qui peut conduire à déporter la charge collective sur quelques épaules, celles d'un Papon par exemple.

La filmographie de la guerre d'Algérie est faite de saccades, de contrastes au niveau du box-office, de progressions et de revirements, de différents discours qui se croisent sans se confondre. Alors que certains ont fait le choix de la clandestinité pour obtenir les images les plus réalistes possibles, d'autres ont adopté une stratégie de l'écho et de la référence, de la prise de recul. L'horreur est-elle restituable ? La question s'était posée pour les camps de concentration, et Alain Resnais y avait répondu par la positive avec *Nuit et brouillard*. Réalisateur engagé, il ne montre pas de violences dans *Muriel ou le temps d'un retour*, dont le thème sous-jacent est pourtant bien la torture. Peut-être parce qu'il est moins intéressé par la torture physique pratiquée pendant la guerre d'Algérie que par la torture du remords qui atteint le héros, incapable de témoigner à son retour. Jusque dans les années 90, aucun des titres des films français ne mentionne le nom de « guerre » ou « d'Algérie », et le titre original du film de Robson, *Lost command*, est traduit en français par une appellation beaucoup plus martiale : *Les Centurions*. À cet égard, si *La Bataille d'Alger* semble faire figure d'exception, autant pour son titre que pour son traitement, c'est parce qu'il s'agit d'une coproduction italo-algérienne. Est-ce parce que l'œil italien de Pontecorvo est à la caméra que le film porte un regard objectif sur cet épisode de la guerre ? C'est surtout pour son refus de toute dramatisation, la multiplication des points de vue et le choix de privilégier la stratégie sur la violence gratuite que le film acquiert un prestige encore actuel. Ces qualités sont justement celles qui font carence aux films français sur la guerre à partir des années 70, sur lesquels pèse l'influence croissante du petit écran et des groupes réclamant l'édification d'une stèle filmique en l'honneur de leurs martyrs respectifs. D'autre part, les films distribués normalement et qui ont une carrière commerciale honorable sont des films survenant après que dénonciations et débats aient eu lieu, et s'intègrent au courant global, qu'ils aillent en faveur d'une reconnaissance du tragique destin des pieds-noirs exilés ou de ceux qui ont subi la torture. Vautier disait en parlant d'*Avoir vingt ans dans les Aurès* que son film « *montrait la possibilité d'utiliser le cinéma comme arme pas seulement pour le pouvoir, mais aussi contre le pouvoir* ». Le titre de son film indique sa volonté d'impliquer non pas une frange de la population ou de l'armée, mais toute une génération qui s'est ensuite différenciée en fonction de ses choix.

⁶ Interview de René Vautier parue dans le numéro 13 de la revue *L'œil électrique*

La filmographie de la guerre d'Algérie en France s'est faite par à-coups, par prises de conscience successives. Schématiquement, cette filmographie montre que, dans les années 60, il importait en premier lieu de parvenir à parler de l'existence d'une guerre en Algérie, puis il a fallu démontrer que la France n'a pas eu le beau rôle dans cette guerre (années 70) avant de dresser des distinctions dans les années 80 entre Français et entre Algériens et de tenter des approches plus générales dans les années 90.

En quarante-cinq ans, la France du *Vade retro* s'est lentement changée en France du *Mea culpa*, cependant la messe n'est pas dite sur la guerre d'Algérie et le sujet qui semblait avoir été relégué au second plan depuis le milieu des années 90 revient sous les projecteurs. Quarante-cinq ans est bien le temps qu'il a fallu au peuple Français pour comprendre que l'histoire de la guerre d'Algérie, c'était aussi leur histoire.

1.1.2 Une filmographie en clair-obscur

Le tableau de la guerre d'Algérie tel qu'il est dressé par les films français est traversé de zones d'ombres et de jets de lumière, peint à gros traits ou d'un pinceau plus fin selon les endroits, de l'esquisse à la fresque.

De 1955 à la fin des années 60, au plus fort de la guerre d'Algérie, celle-ci n'apparaît dans les films qu'en filigrane. En dix ans, ce qu'on pensait comme une province française est devenue un ailleurs hasardeux. Dans *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1963), film d'un cinéaste-phare de la Nouvelle Vague, on assiste aux dernières semaines d'un conscrit avant son départ pour l'Algérie. Le mot n'est pas prononcé une seule fois dans le film et ce n'est qu'à la fin des années 70 que Rozier ajoute à l'occasion d'une reprise un carton initial indiquant « 1960, sixième année de la guerre d'Algérie ». Pourtant, la sortie du film fut différée à l'époque à cause de l'action d'un membre OAS. Le réalisateur évoque, dans la biographie qui lui est consacrée en 2001, la genèse du projet : « *Ce qui me frappait, c'était la ligne de séparation existant alors entre ceux qui avaient vingt ans, concernés par la guerre, et le reste de la population française qui semblait ne pas trop s'en soucier. A ce décalage s'ajoutait, vers 58, l'apparition des premiers "bienfaits" de la société de consommation.* » D'ailleurs, le film, mal distribué, fut un échec en salles. *Le Petit soldat* de Godard commence par le retour du conscrit en métropole, et se déroule en Suisse où se poursuit la guerre. Le héros est un homme déboussolé, partagé entre les pressions de ses collègues activistes OAS et son amour pour une militante du FLN. Les deux camps emploient des méthodes condamnables, d'où la citation-

clé du film : « -Contre les Allemands, les Français avaient un idéal ; contre les Algériens, ils n'en ont pas. Ils perdront la guerre ». La situation est également dramatique pour le protagoniste principal d'*Objectif 500 millions* (Pierre Schoendoerffer, 1966), un soldat qui a pris part au putsch incapable de se réintégrer dans la société française, se retournant contre elle dans de violents hold-ups. Les djebels, le désert, la casbah, la campagne algérienne, ces décors n'apparaissent qu'au cours des années 70, période durant laquelle des autorisations de tournage en Tunisie et au Maroc sont parcimonieusement accordées. Le décor se structure ensuite, distinguant les grandes villes (Alger, Oran), les mechtas occupées par les soldats Français, les territoires kabyles où se déroulent les actions directes, les frontières avec la Tunisie. Pendant la guerre, le pays algérien a fait l'objet, par la loi « sur les pouvoirs spéciaux » du 12 mars 1956, d'une division militaire entre zones normales, zones d'isolement dont l'accès était contrôlé par l'armée, zones de contrôle renforcé et zones interdites, qui avaient été vidées de leur population. Cette division n'apparaît pas dans ces films, dans lesquels l'Algérie semble avoir été mise en scène sur le modèle de l'Indochine, puis du Vietnam tel qu'il est représenté par les Américains. Il s'agit donc plus d'un grand désert vide, hostile et montagneux, grouillant de « Fels » comme les Viets dans les jungles du Tonkin. Au contraire, dans les films « pieds-noirs », l'accent est mis d'abord sur les domaines florissants des colons et les souks exotiques et conviviaux des villes, ensuite sur les ravages que la guerre y a fait. Quoiqu'il en soit, l'image quasi paradisiaque que la France se faisait de l'Algérie des cheiks dans les films coloniaux des années 30 a disparu, et le rêve de la nature généreuse a tourné au cauchemar de la chaleur et de la stérilité des terres.

Les contrastes de lieu se doublent de contrastes de temps. De nombreux films sur la guerre d'Algérie se déroulent en grande partie au moment de l'énonciation, c'est-à-dire dans l'actualité du réalisateur. C'est le cas de : *Le Petit soldat*, *Muriel ou le temps d'un retour*, *Les oliviers de la justice*, *le crabe-tambour*, *l'Honneur d'un capitaine*. Les autres, comme *La Question*, choisissent un moment de la guerre, non daté, cherchant à faire de cet épisode un archétype de toute la guerre.

Les variations d'éclairage sont plus sensibles au niveau des personnages mis en scène. Les films cités respectent le schéma de la tradition hollywoodienne d'un personnage principal plongé dans une situation qui le fera évoluer. Dans les années 50, à part les films de Clouzot, le cinéma français n'a globalement pas assimilé l'inadéquation du « happy end » aux films à connotation réaliste, et ses reconstitutions de la seconde guerre mondiale se terminent fréquemment par le triomphe du héros et l'évolution de sa situation matérielle, malgré les souffrances. L'évolution a lieu dans les années 60 : l'épreuve de la guerre devient pour le

héros un facteur de dégradation physique et morale. Là encore, *La Bataille d'Alger* se démarque largement, puisqu'il ne se focalise pas sur un personnage mais répartit le temps d'apparition à l'écran de façon à peu près équivalente entre militaires Français, civils d'Alger et partisans de l'ALN. Les figures reconnaissables (Ali La Pointe, le colonel Mathieu) entrent et sortent du champ au gré des événements, et l'action générale prédomine sur les comportements individuels. Le cinéma français, au contraire, fait peser la responsabilité de l'action sur un personnage, issu de l'influence lointaine des tragédies de Racine et de Corneille, influence assumée dans *L'Honneur d'un capitaine* quand l'avocat compare le procès en cours à une tragédie grecque.

Dans la plupart des films, ce personnage est un appelé, qui ne connaît pas la guerre et, sans être pacifiste, n'est pas animé par des sentiments de haine. Ce type de personnage, un peu candide, permet une identification facile du spectateur et le mène à se poser la question : « qu'est-ce que je ferais à sa place ? ». Benjamin Stora résume cette figure ainsi : « *Le cinéma français montre surtout des gens qui arrivent pendant le conflit en Algérie, c'est-à-dire, surtout les soldats. Ces derniers débarquent du bateau et découvrent une réalité tragique, pitoyable, sans vraiment comprendre, comme dépassés par ce drame. Puis repartent, meurtris, incompris, dans une France emportée dans le tourbillon des années 60.* »⁷. Le choix de focaliser l'attention du spectateur sur un simple conscrit participe à la déréalisation de la guerre, puisqu'il est le personnage le moins à même de rendre compte de la complexité de la guerre, de ses enjeux. L'imprécision prévaut par manque de hauteur sur la situation, ces films préférant se pencher sur les souffrances intimes de quelques individus.

Même dans les films des années 70 et 80 se concentrant sur le point de vue d'un groupe précis, le personnage principal est conçu de façon à faire le lien entre le public et le groupe en question. Dans les films de Cavalier et de Godard, il se définit aussi en fonction de son entourage, dont les points de vue extrêmes l'obligent à faire un choix. Le héros doit faire face à la figure de la Némésis (par exemple, Paul pour Clément dans *Le combat dans l'île*), qui ne fait pas forcément partie du camp adverse mais représente le contraire du héros. L'ennemi algérien restant invisible, les adversaires du héros se recrutent en France. Ce cinéma fonctionne aussi comme le reflet d'une société en transformation, à travers l'évolution du rôle de la femme. Elle est encore dans *Les Centurions* la partie faible de l'homme (Claudia Cardinale, brillante actrice, malheureusement peu crédible dans son rôle de jeune musulmane). Elle se détache ensuite de la figure dominante masculine, telle la veuve

⁷ Benjamin STORA, *Imaginaires de guerre, les images dans les guerres d'Algérie et du Vietnam*, La Découverte, 2004

courageuse interprétée par Nicole Garcia dans *L'Honneur d'un capitaine* et surtout la jeune bordelaise bravant son milieu pour aimer un ouvrier Algérien dans *Elise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1970).

La lumière jetée par le cinéma sur plusieurs groupes successifs permet de revaloriser certaines figures, cependant elle court aussi le risque d'éblouir en laissant dans la pénombre d'autres personnages proches, mais différents. L'évolution du discours est visible dans la représentation de l'armée française.

Depuis la Débâcle de 1940, nul n'osait plus glorifier la valeur de l'armée traditionnelle française. À la Libération, le patriotisme se réoriente sur les FFL et la Résistance, héroïques civils qui constituent « l'armée des ombres », convoyant en un seul terme le message implicite et contestable qu'il exista une armée française entre 1940 et 1944. Le cinéma part à la recherche de ce que Sébastien Denis appelle « le chevalier inexistant »⁸, d'après un roman d'Italo Calvino. Le guerrier héroïque Français est introuvable car le Poilu de Verdun est devenu pacifiste, donc inexploitable, et le résistant gaulliste a disparu en 1944. Le soldat français, vaincu de 40, fuit donc l'Europe pour les colonies afin d'y retrouver son honneur, dans des films nourris par l'abondante mythologie coloniale des années 30. Au moment de la guerre d'Algérie, on cherche à exorciser l'image du militaire tortionnaire et violent par celle du soldat intègre, trahi en Indochine par son gouvernement, mais qui a fait son devoir jusqu'au bout (*La 317^{ème} section*, Pierre Schoendoerffer, 1965), ou par l'inoffensif *Gendarme de Saint-Tropez* (Jean Girault, 1964). L'armée en Algérie a joué un rôle qui n'a été assumé ni par l'Etat ni par le corps social, un rôle que les films sur la guerre condamnent unanimement. Le débat qui distingue ces films ne porte plus sur la légitimité ou non de la violence mais sur la responsabilité. Yves Boisset s'attache à montrer dans *R.A.S.* que cette violence fait partie de l'armée française, machine à décérébrer et à déshumaniser. Au contraire, Schoendoerffer défend le rôle du soldat, dont la responsabilité est transférée au gouvernement qui l'a envoyé se battre. Les portraits se font ensuite plus psychologiques, influencés certainement par le cinéma américain du Vietnam : ils montrent que les soldats sont avant tout des hommes, et que la violence se déchaîne dans des situations précises, fruit pernicieux d'une irrésistible spirale.

Chaque groupe obtient donc successivement une visibilité et le bloc compact de l'armée française se subdivise entre appelés, rappelés, vétérans, officiers, paras, membres des DOP et, plus récemment, harkis. Ces derniers ont longtemps été des personnages secondaires peu travaillés de baroudeurs, dont la seule utilité cinématographique semblait être la capacité à

⁸ Sébastien Denis, L'armée à l'écran, *CinémAction* n°113

interpréter les langues, économisant des sous-titres. À l'exception du tardif téléfilm *Harkis* d'Alain Tasma (2006), aucun film n'a jamais été consacré au cas des harkis, pourtant fondamental pour comprendre la nature de la guerre d'Algérie. Du côté des civils, alors que des auteurs tels que Godard ou Cavalier parviennent à construire des visages travaillés, certains personnages-types émergent très tôt : le colon rentier, le communiste pacifiste, le notable raciste. Dans *Le coup de sirocco*, Roger Hanin incarne le « bon » pied-noir, optimiste, débrouillard et plein de verve, figure à opposer au méprisant et conservateur Philippe Noiret, le maire du *Grand carnaval*, du même réalisateur. Conséquence de la focalisation de chaque film sur un type d'acteur, les autres groupes sont floutés. L'engagement des réalisateurs conduit aussi à distribuer les rôles de bon et de méchant selon les points de vue politiques du personnage, à l'image de *R.A.S.*, nouvel avatar du clivage marxisto-nationaliste de droite. Ainsi, conjointement à l'évolution politique du pays, la figure du gaulliste passe de l'ancien résistant fidèle à sa patrie au personnage négatif du militaire borné, pour la gauche, ou du suppôt du gouvernement, pour l'extrême-droite. La période, dite « politisée » du cinéma français après 1968, a engendré des clichés qui ont perduré. Les Algériens, quant à eux, ne bénéficient d'aucune hétérogénéité. Invisibles et silencieux, martyrs ou sauvages, leurs dissensions et leurs enjeux n'apparaissent pas à l'écran, et on ne voit des combattants du FLN que les cadavres mutilés qu'ils laissent derrière eux. L'ennemi apparaît comme impossible à représenter, on ne peut en faire ni un méchant typé allemand, méchant traditionnel du cinéma français de l'époque, car il est presque plus proche de la figure du résistant, ni un guerrier courageux, avec lesquels les Français ne pourraient soutenir la comparaison.

« Chiaroscuro » enfin à travers les types de narration choisis. Comme un cauchemar ou une expérience irréaliste, la guerre apparaît systématiquement à travers des flash-back, alors que les réalisateurs s'attachent à reproduire dans ses détails le décor de la France de l'époque. *Voyage au bout de l'enfer* (*The deer hunter*, M. Cimino, 1978) montrait linéairement les héros avant la guerre, pendant et après. Le temps y était soumis aux événements historiques, à l'image du fleuve d'*Apocalypse now* emportant le héros dans son courant. L'irréalité de l'Algérie est soulignée par l'absence de cartes et de dates, en contradiction avec la tradition de cartons indicateurs et de plans sommaires qu'Hollywood développe à cette époque. L'Algérie est déjà un souvenir, avant même d'avoir été un objet tangible. On peut citer pour exemple l'Algérie de *L'Honneur d'un capitaine* qui est le lieu de l'innocence attaquée de Caron symbolisée par la neige, maculée de boue sur les bords. Le flash-back récurrent se complète d'ellipses narratives, comme celle, lourde de sens dans le vide qu'elle creuse, de ce qu'a vécu le personnage de *Muriel ou le temps d'un retour*. Les récits s'attachent à des parcours de

personnages qui subissent les événements ou, quand ils agissent de leur propre chef, les précipitent. L'affirmation qu'on retrouve dans *L'Ennemi intime* selon laquelle la guerre était perdue d'avance apparaît dans ces films à travers l'impossibilité systématique des personnages de communiquer entre eux, que ce soit la hiérarchie militaire de *R.A.S.* ou les civils des *Oliviers de la justice*. Ainsi, dans un passage de *L'Honneur d'un capitaine*, on réalise que le capitaine accusé d'avoir commandé par radio l'exécution d'un prisonnier avait en fait ordonné qu'on le lui amène. L'ambiguïté du terme « descendez-le » et la mauvaise transmission des subordonnés ont entraîné la mort de l'Algérien, tué par l'interprétation dans le registre familier d'un mot du langage courant, qui proquo suggérant qu'un relâchement de langage peut être fatal.

1.2 La mémoire filmique de la guerre d'Algérie, entre déficit et surenchère

1.2.1 La Guerre des mémoires

Aujourd'hui, la mémoire globale de la guerre d'Algérie semble faite d'un enchevêtrement de controverses non résolues et de responsabilités mal assumées, criblé de vides d'amnésie et de pièges comparatifs, un véritable labyrinthe de souvenirs digne de la Casbah d'Alger. Benjamin Stora lui-même estime que « différentes histoires sont possibles pour une guerre » (*La Gangrène et l'oubli*). Le « poids de la demande sociale » (Raphaëlle Branche)⁹ ne fait pas peser la balance de la déesse Thémis en faveur de la vérité historique, d'autant plus que l'accès aux archives a été impossible durant trente ans. Singulière sous bien des aspects, la guerre d'Algérie l'a surtout été pour le manque d'images, en comparaison avec les autres guerres françaises du 20^{ième} siècle, dont les participants avaient pu librement témoigner ou dont tous les Français avaient eu un aperçu direct. Au silence forcé des témoins et des historiens a succédé l'ouverture de débats consécutifs, que les films ont contribué à installer et à cristalliser. Selon Raphaëlle Branche, les films sont les « acteurs d'une guerre des mémoires qui continue »¹⁰. Cependant, l'élection de certains sujets de polémique, déterminée par le contexte politique, s'est faite au détriment d'autres.

Le livre de Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin*, paraît en 1958 et permet l'ouverture d'un débat sur la torture, extrêmement malaisé certes, mais donnant une assise historique aux films

⁹ Raphaëlle Branche, *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Points Seuil, 2005

¹⁰ Raphaëlle Branche, op. cit.

de Boisset et d'Heynemann. Qu'on se rappelle l'article de Claude Bourdet dans *L'Observateur* du 13 janvier 1955, intitulé « Votre Gestapo d'Algérie », on peut donc considérer que la torture est un sujet qui a été évoqué très tôt. Ce n'est certes pas le cas de la question des causes de la guerre. Encore aujourd'hui, historiens et témoins ne se sont pas accordés pour donner une date précise du début du conflit. Les livres d'histoire mentionnent encore la date du 1^{er} novembre 1954, ou Toussaint rouge, laissant entendre que le Comité révolutionnaire d'union et d'action a déclenché la guerre par une vague d'attentats. La date permet aussi de clarifier la chronologie en plaçant sur la frise la guerre d'Algérie à la suite de la guerre d'Indochine, terminée en mai 1954. Pourtant, lorsque naît avec Jean-Pierre Rioux et Benjamin Stora une génération d'historiens spécialisés dans la guerre d'Algérie, ceux-ci montrent l'importance des émeutes de Sétif et Guelma du 8 mai 1945 et de leur répression. C'est ce jour-là que la France a mis le doigt dans l'engrenage de la violence et qu'une rivière de sang va désormais séparer les deux communautés, avec une centaine de cadavres d'européens, la plupart civils, et entre 8000 (chiffre de Charles-Robert Ageron) et 20 000 Algériens tués. Sont aussi citées les manifestations violentes du 20 août 1955 de Philippeville (dans le Constantinois), à l'occasion du deuxième anniversaire de la déposition du sultan du Maroc. Les atrocités commises au cours de cette journée est le signal du déchaînement d'une violence aveugle dans le pays. Des historiens algériens font même remonter le début de la guerre à la conquête de l'Algérie en juillet 1830, mais il s'agit plus d'une « *construction intellectuelle* » (Raphaëlle Branche)¹¹ visant à valider l'existence d'une nation algérienne antérieure à l'arrivée des Français.

Jusque dans les années 90, champ médiatique et champ des historiens sont séparés, le premier se concentrant surtout sur ce qui frappe l'opinion publique, à savoir les violences et les injustices. Dans l'idéal, le cinéma serait en mesure de faire le lien entre les deux champs, par la diversité de ses films. Dans le cas de la guerre d'Algérie, le cinéma-témoignage de Vautier fait place à la fin des années 70 au cinéma-créateur de mémoire, c'est-à-dire créateur d'objets historiques sur lesquels auront lieu les débats de l'espace public. Le thème de la torture en est un exemple, ainsi que le rôle de la justice pour la mémoire de la guerre. Ainsi, *L'Honneur d'un capitaine* renvoie une image significative de l'ambiance des débats au début des années 80, entre plateaux télé des *Dossiers de l'écran* et tribunaux civils où procureurs et avocats commencent leurs plaidoiries en déclinant les récompenses gagnées dans la Résistance. L'un des personnages a au début du film cette phrase désabusée : « *-Le monde a changé...on marche sur la Lune, on photographie les anneaux de Saturne, alors la guerre d'Algérie, c'est*

¹¹ Raphaëlle Branche, op. cit.

à des années-lumière ». Expression révélatrice d'un deuil qui n'a pas été fait et de regrets trop tardifs pour être formulés. L'amnésie consécutive à la guerre est le fait de l'Etat, qui accorde dès le 22 mars 1962 un décret d'amnistie pour les « faits commis dans le cadre des opérations de maintien de l'ordre dirigés contre l'insurrection algérienne » et rétablit dans tous leurs droits les anciens chefs de l'OAS par la loi d'amnistie du 3 décembre 1983. C'est aussi le fait du corps social dans sa globalité, qui s'intéresse plus à la conquête de l'espace qu'à la situation des pays colonisés.

Au fur et à mesure que les films se font moins corrosifs et plus psychologiques, de *R.A.S.* à *Outremer*, leur résonance médiatique décroît. Les films ne semblent pouvoir pénétrer les journaux et les émissions TV qu'à la condition qu'ils s'insèrent dans les débats à la mode. S'ils sont parvenus dans un premier temps à se placer au cœur des polémiques (Vautier, Boisset), ils accumulent à partir des années 80 un certain retard par rapport aux révélations sur différents épisodes de la guerre. Ainsi en est-il de la mémoire de la répression de la manifestation du 17 octobre 1961. Les événements de cette nuit tragique font immédiatement l'objet d'une censure par le préfet de police Maurice Papon et par l'Etat : les journalistes sont interdits de présence, le journal *Vérité-Liberté* est immédiatement saisi et les poursuites judiciaires contre les coupables sont rejetées d'office. En octobre 1962, le film de Panijel réalisé à partir de photos clandestines d'Elie Kagan est détruit par la police. Mais, dans sa contribution à l'essai *Le 17 octobre 1961-un crime d'Etat à Paris*, Charlotte Nordmann estime que, à l'image de toute la guerre, la censure n'est pas suffisante pour expliquer le vide mémoriel puisque *L'Humanité* et *Libération* dénoncent dès le lendemain la violence de la répression, suivis par *Le Monde* et *La Croix*, alors qu'on lit dans *Le Figaro* et *France-Soir* un chapelet d'articles sur des corps d'Algériens retrouvés quotidiennement dans la Seine¹². Les faits ont donc été rendus publics malgré la censure étatique, mais l'intérêt des médias va se déporter vers une seconde manifestation, celle dite du métro Charonne, le 8 février 1962. Aux obsèques des huit morts de cette journée se pressent des dizaines de milliers de personnes, tandis que *Le Monde* écrit qu'il s'agit de la répression la plus violente que Paris ait connue depuis 1934 et que des photos prises en octobre 1961 illustrent dans les livres d'histoire la manifestation de février 1962. Le gouvernement a provoqué une telle occultation de cet événement qu'on ne saura même pas s'il faut dénombrer les victimes en dizaines ou en centaines. Rares seront ceux qui perpétueront cette mémoire avant les années 2000, à part

¹² Collectif sous la direction d'Olivier Le Cour Grandmaison, *Le 17 octobre 1961-un crime d'Etat à Paris*, Editions La Dispute, 2001

certaines partis communistes et des chrétiens démocrates, d'autant plus qu'on a préféré au PCF entretenir la mémoire de Charonne, les Algériens de France n'ayant pas été associés aux actions du Parti. L'apparition dans la presse du 17 octobre 1961 coïncide avec l'arrivée au pouvoir des socialistes en 1981, même si le travail des journalistes et des intellectuels ne trouve que peu de relais politiques. Les livres sur le sujet se multiplient (*Meurtres pour mémoire* de D. Daeninckx, 1983, *Les ratonnades d'octobre*, M. Lévine, 1985) et le procès en diffamation intenté par Maurice Papon à Jean-Luc Einaudi pour son livre *La bataille de Paris* (1991) permet une reconnaissance officielle, au moins par la Justice, de « massacres ». Cependant, historiens et réalisateurs ne se sont joints que tardivement aux débats, les premiers avec le livre de Jean-Paul Brunet *Police contre FLN, Le drame du 17 octobre 1961* (1999), accusé d'être commandité par l'Etat, et les seconds avec un seul documentaire français, *Le silence du fleuve* (Agnès Denis et Mehdi Lallaoui, 1991) et des initiatives étrangères (*Une journée portée disparue*, Philippe Brooks et Alan Hayling, 1992 et *Les enfants d'octobre*, Ali Akika, 2000). La France ne produira pas de films d'importance avant 2005, avec *Nuit noire 17 octobre 1961*, dont nous reparlerons en deuxième chapitre.

D'une manière quelque peu similaire, la représentation des pieds-noirs semble avoir prédominé sur la mémoire d'un autre groupe dont la destinée fut proche, celle des Harkis et de leurs familles. Par respect pour les souffrances du déracinement vécu par les pieds-noirs en 1962, la figure du colon exploiteur disparaît rapidement au profit de l'homme nostalgique qui aimait l'Algérie et ne se reconnaît pas dans la France moderne. Le Harki restera négligé par le cinéma jusque dans les années 2000.

Les travers d'un cinéma de la dénonciation sont mis en valeur par Justine Hiriart dans son article pour *CinémAction* « L'armée française dans la guerre d'Algérie, interdits et silences »¹³. Si la « fiction de gauche », sobriquet donné à des films des années 60-70 réalisés par des auteurs orientés, a permis l'entrée dans l'espace public du sujet de la torture, elle l'a fait à coups de clichés et de comparaisons hâtives. Ainsi, Jean Tulard parle de *R.A.S.* en déplorant « cette outrance qui dessert Boisset »¹⁴. Les parcours des personnages du film semblent déterminés par leur sociologie : le fils de député de droite sombre dans la violence et se suicide, le bon boulanger communiste se sacrifie pour un camarade, le classe moyenne déserte et rejoint une belle asiatique. Quant aux militaires, ils se déclinent entre tueurs malades et manipulateurs pervers (le personnage de Lecoq), le « méchant » du film étant un ancien de l'Indochine. La vision de Boisset, « *dérisoire et sordide* » (J. Hiriart), n'a pas de profondeur et

¹³ -in-Sébastien DENIS, « L'armée à l'écran », op. cit.

¹⁴ Jean TULARD, *Dictionnaire des réalisateurs*

reste assujettie aux besoins et réactions physiques, qu'ils s'agissent des pulsions sexuelles (les BMC : bordels militaires de campagne) ou morbides. Enfin, la narration sacrifie le réalisme au sentimentalisme, et l'indignation l'emporte sur toute autre réaction.

La mémoire d'une guerre exige deux temps, celle de la réaction « à chaud » qui permet d'interpeller la majorité et qui doit ensuite laisser rapidement la place à la phase analytique. Celle-ci tentera de distinguer les minorités, les sous-intrigues, et apaisera les tensions afin qu'une réconciliation ait lieu, grâce à un système commun de commémorations. Dans le cas de la guerre d'Algérie, la première phrase a été déclenchée avec un retard accumulé qui a laissé le temps aux plaies de s'infecter, et ne semble toujours pas être terminée, quarante ans après les faits.

Benjamin Stora écrivait que « *le sentiment d'oubli de la guerre d'Algérie s'explique moins par l'absence de mémoire que par l'existence de mémoires tronquées, partielles et partiales, de légendes et stéréotypes élaborés dans la crainte d'une parole vraie* »¹⁵. Quel a été le rôle du cinéma français à l'égard de cette dénaturation de la mémoire ? Le cinéma a deux visages : d'une part, il se nourrit d'images pour en produire d'autres et peut influencer par sa puissance de reconstitution, d'autre part, il s'agit d'un art du trucage et de la mise en scène, sensible même dans les documentaires, tel qu'*Algérie en flammes* que Vautier tourna en 1957 pour le FLN. L'objectivité d'un film peut se mesurer au nombre de points de vue qu'il présente, ou, s'il n'en présente qu'un, à la relativisation qu'il fait de ce point de vue. Or, on observe que, jusque dans les années 2000, le seul film sur la guerre d'Algérie qui présente plusieurs points de vue de façon équilibrée reste *La Bataille d'Alger* de Pontecorvo. Malgré la mission que ce cinéma s'est impartie de révéler la vérité concernant l'Algérie, il n'a levé le voile qu'incomplètement et partialement sur les multiples facettes du problème.

Du fait du manque d'images, de photos et de témoignages, la guerre d'Algérie n'a dans un premier temps guère inspiré le genre documentaire, dont le retard sur le sujet est encore plus important que celui de la fiction. *Algérie, année zéro* (Jean-Pierre Sergent, 1962) étant trop favorable au FLN pour être considéré comme objectif, on estime que *La Guerre d'Algérie* d'Yves Courrière et de Philippe Monnier, réalisé en 1972, est le premier documentaire d'importance, retraçant le conflit de 1954 à 1962 et utilisant une palette de témoignages ouverte de certains responsables de l'ALN à des partisans de l'Algérie française. Ce film documentaire donne de l'importance à la petite histoire, voire à l'anecdote, et se focalise surtout sur les aspects militaires du conflit. Cependant, il faut attendre encore dix ans pour que le documentaire prenne son essor, favorisé par le changement de gouvernement. En 1982,

¹⁵ Benjamin STORA, op. cit.

Jean-François Delassus s'intéresse au détournement d'avion d'octobre 1956 avec *L'enlèvement de Ben Bella*. Le premier documentaire en couleurs est celui d'un ancien envoyé de la BBC durant le conflit, Peter Batty, qui livre une vision du conflit en quatre épisodes d'une cinquantaine de minutes à l'attention des publics étrangers : *La Guerre d'Algérie (Les chemins de la rébellion, Un problème de conscience, Je vous ai compris et La valise ou le cercueil)*. En 1988, Jean-Pierre Froment se penche sur *Le procès du général Salan*. 1991 est une année déterminante, avec *Les années algériennes* de Benjamin Stora, quatre épisodes dont le premier retrace les événements antérieurs à 1954, et, dans un registre très différent, *La Guerre sans nom*, issu d'une collaboration entre Bertrand Tavernier et Patrick Rotman. Ce dernier prend la forme d'un tête-à-tête de quatre heures avec une quarantaine d'anciens appelés originaires de la région de Grenoble, dont la parole peut être entendue pour la première fois librement et sans artifices. Après que ces deux documentaires aient brisé les digues, un flot d'images et de commentaires, longtemps contenu, se déverse sur les écrans. À l'instar des fictions des années 70 et 80, les documentaires des années 90-00 choisissent de se focaliser sur un groupe porteur de mémoire. Les pieds-noirs sont le sujet de *Rester là-bas* (Dominique Cabrera, 1992), *Il y a quarante ans déjà* (Jean-Pierre Carlo, 2002) et *Les pieds-noirs, histoire d'une blessure* (Gilles Perez, 2007), pour lequel le réalisateur a refusé le concours des historiens, déclarant avoir voulu faire « non un film historique, mais un film humain ». *Les frères des frères* (Richard Copans, 1992) et *L'extrémiste* (Matthias Sanderson, 1995) sont consacrés aux porteurs de valise, *OAS, une histoire interdite* (François Margolin, 2004) à l'OAS, tandis que Jean-Charles Deniau s'intéresse aux Harkis avec *Les Harkis : des Français entièrement à part ?* (2002). 2002 est aussi « l'année de la torture » avec *Algérie, paroles de tortionnaire* (Jean-Charles Deniau), construit autour des aveux du général Aussaresses, *Pacification en Algérie* (d'André Gazut, le titre de la première partie, *Le sale boulot*, étant suffisamment explicite), et *L'Ennemi intime* de Patrick Rotman, prélude à la fiction du même titre. Le seul documentaire sur la guerre d'Algérie s'ouvrant par la conquête du pays en 1830 est celui de Serge de Sampigny (*1830-1962 : Quand l'Algérie était française*, 2006).

Au déficit d'images initial s'est substitué une surenchère de témoignages et de commémorations. Fictions et documentaires ont favorisé la structuration de mémoires plurielles, contradictoires, donnant des acteurs du conflit une représentation variable dans le temps et selon les points de vue. En outre, la mémoire documentaire de la guerre d'Algérie est plus le résultat des travaux de journalistes et de réalisateurs que d'historiens. Sur les dix-sept auteurs de documentaire cités, six ont exercé le métier de reporter télé (Yves Courrière, Peter

Batty, Gilles Perez, Mathias Sanderson, Jean-Charles Deniau et André Gazut) et huit sont réalisateurs à plein temps (Philippe Monnier, Jean-François Delassus, Bertrand Tavernier, Jean-Pierre Froment, Dominique Cabrera, Richard Copans, François Margolin et Serge de Sampigny). Benjamin Stora et Patrick Rotman sont donc les seuls à avoir reçu une formation d'historien, sachant que Patrick Rotman a toujours privilégié l'expression de ses travaux par le documentaire que par le livre ou la thèse. Manipulateurs de mots, et surtout manipulateurs d'images, ont prévalu sur les manipulateurs d'archives, condition de la popularisation de la mémoire, de son accessibilité par la photographie et conséquence du nouveau rapport de la France à son Histoire.

1.2.2 Le rôle de la télévision pour la mémoire de la guerre d'Algérie

La période succédant directement à la guerre d'Algérie correspond à une décennie de bouleversements majeurs pour la France, qui dépasse le changement de république. L'un de ces bouleversements est l'irruption du petit écran dans les foyers français : de 6,1% des ménages équipés en 1957, on passe à 13,1% en 1960, 51,7% en 1966 pour atteindre 70,4% en 1970. De Gaulle entretenant un rapport fusionnel avec la télévision, il érige par l'ordonnance du 4 février 1959 la Radio-Télévision française (RTF) en administration juridiquement autonome, placée sous l'autorité d'un ministre de l'Information. La loi du 27 juin 1964 créant l'ORTF mentionne clairement le rôle de la télévision : « *satisfaire les besoins d'information, de culture, d'éducation et de distraction du public* ». Centralisme et monopole de l'émission caractérisent la télévision française des années 60, le ministre Alain Peyrefitte n'hésitant pas à déclarer à l'Assemblée nationale en 1965 « *qu'en raison du quasi-monopole de la presse régionale détenu par l'opposition, il revenait à la télévision de rétablir l'équilibre* ». Dans ce contexte, il est évident que la diffusion d'images y est soumise à une surveillance plus drastique encore que sur le grand écran. Fin 1962, Guy Lux anime un débat dans son émission *Monsieur tout le monde* visant à déterminer quel a été l'évènement le plus marquant de l'année pour la France : la balance penche largement en la faveur de la crise des missiles de Cuba, plutôt que la fin de la guerre d'Algérie. Même en 1965, des reportages couvrent les évènements autour du renversement de Ben Bella par Boumediene, sans faire mention des séquelles de la guerre. Béatrice Fleury-Vilatte remarque que, pendant les années 60, la guerre d'Algérie filtre à la télévision à travers des évènements ponctuels, tels que l'assassinat de telle ou telle personne, non expliqués afin de provoquer l'indignation, et non à travers les points de

rupture tels que le putsch des généraux, pratiquement passé sous silence¹⁶. Le 26 mars 1962, la fusillade de la rue d'Isly est filmée en direct par René Duval. Interdites en France, les images émigrent dans de nombreux pays avant de revenir sur nos écrans à l'occasion de la rétrospective proposée dans le cadre de *Cinq colonnes à la une* le 6 septembre 1963. Si les reportages de cette émission présentent une vision très optimiste sur le départ des pieds-noirs d'Algérie et la fin de la guerre, la rétrospective du 6 septembre permit à des millions de téléspectateurs d'avoir une idée de ce que signifiait un affrontement direct entre militaires et manifestants civils. De plus, elle réintérait par l'image les pieds-noirs à la politique intérieure française, premier signe d'un lent mouvement d'assimilation de la guerre d'Algérie comme évènement concernant la France entière, et non plus son armée ou ses colons. Ces initiatives menèrent à la programmation en 1969 aux *Dossiers de l'écran* d'un film de fiction, *Les oliviers de la justice* (J. Blue, 1962), dont le ton conciliateur est caractéristique des objectifs de l'émission. La première édition des *Dossiers de l'écran*, en 1967, avait été animée par Yves Courrière, qui quitta ensuite les plateaux pour se consacrer à l'écriture des quatre tomes de *La Guerre d'Algérie*, publiés entre 1968 et 1971. Il fait partie, avec l'écrivain Jules Roy, des quelques personnalités qui utilisèrent le canal télévisé pour briser le tabou.

Les années 70 voient proliférer des téléfilms, tandis que s'installe une continuité des débats dans les *Dossiers de l'écran*, ainsi que dans *Questionnaire* (présenté de 1973 à 1981 par Jean-Louis Servan-Schreiber) et dans *Questions sans visages* (P. Dumayet) ; mais ces débats se limitent souvent à des évocations nostalgiques, dans le cadre de discours d'acteurs politiques justifiant leurs choix d'alors dans une logique personnelle. Différentes questions de la guerre sont donc effectivement rappelées, mais les méthodes utilisées provoquent une fragmentation de la mémoire télévisuelle, celle-ci étant alourdie par le poids des personnalités médiatiques, qu'elles soient politiques comme De Gaulle ou Mendès-France ou intellectuelles comme Beuve-Méry ou Jean Daniel. De même, les témoins invités sont systématiquement de grandes figures de l'écriture contemporaine, en particulier des journalistes s'improvisant écrivains, ou des militaires gradés tels que Marcel Bigeard ou Roger Trinquier. On tient là un exemple éloquent des « mémoires tronquées » dont parlait Benjamin Stora. Durant cette période, entre deux et neuf émissions sont consacrées à la guerre d'Algérie chaque année, mais elles sont à l'origine de la création d'un rapport au passé fictif, cautionné uniquement par les interprétations qu'en font quelques « grands hommes » de l'époque, comme si, lors d'un procès, le témoin, voire même l'accusé, se chargeait de prononcer le verdict et de classer l'affaire. Or, pour paraphraser Marc Ferro dans son introduction à *Pétain*, il n'appartient pas à

¹⁶ Béatrice FLEURY-VILATTE, *La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie*

l'historien « *de jouer les avocats ni les procureurs, non plus que d'user des instruments de son métier pour mieux servir son couvent. Le rôle de l'historien consiste [...] à essayer de rendre le passé intelligible, et notamment son rapport avec le temps présent.* »¹⁷. C'est ce renversement des rôles, dû aussi à la porosité des catégories entre témoins, journalistes, intellectuels et historiens, qui est à l'origine d'une incompréhension dans un premier temps de la guerre d'Algérie et de simplifications. Cette tendance perdure dans les années 80, même si le contexte évolue.

Au cours de cette décennie, le paysage audiovisuel se modifie considérablement, avec l'extension à son niveau maximal de la grille horaire, la mise en place de nouvelles chaînes (Canal plus en 1983, la Cinq et TV6 en 1986), la privatisation de TF1 en 1987 et l'influence croissante d'associations telles que l'Anfanoma, le Cercle algérieniste ou PNPA (Pieds-Noirs Pour l'Algérie). Ces dernières avaient été créées dès les années 60 et connaissent, vingt ans plus tard, un regain d'intérêt de la part de la seconde génération d'après la guerre. L'heure est à la polémique. Contrairement aux décrets d'amnistie précédents, la loi annoncée par Pierre Mauroy en septembre 1982 en faveur des généraux d'Algérie déclenche une levée de boucliers à l'Assemblée Nationale, et force le gouvernement à mettre en jeu sa responsabilité, en l'application de l'article 49-3 de la Constitution, pour que le projet passe. L'opinion générale se révèle défavorable à cette loi, et accuse la gauche socialiste de connivence avec la droite. Les grands débats qui s'élèvent ont donc été marqués par la politique, et la libéralisation de la parole permise par l'arrivée de la gauche au pouvoir conduit à la remise en question du rôle joué par celle-ci à l'égard de la décolonisation, Mitterrand étant accusé d'avoir tenu en 1953 des propos en la faveur de la répression des mouvements insurrectionnels. La diffusion, le 19 novembre 1984, sur TF1 à 20h35 de *R.A.S.* est révélatrice du pas accompli par rapport aux années précédentes. De 1982 à 1992, Karine Tisseyre a localisé 291 émissions en analysant la base de données de l'INA¹⁸. Pourtant, ces débats, trop longtemps différés, se font sous le signe de l'hypersensibilité, de la rivalité politique et du manque de représentations communes. Trois états d'esprit qui ont rendu les mémoires inconciliables, comme l'ont montré les débats stériles de *Droit de réponse* et d'*Apostrophes* ou la violente diatribe de Jacques Roseau envers le documentaire de Peter Batty. Le débat qui a suivi la diffusion de ce documentaire le 11 septembre 1981, pour la 300^{ième} édition d'*Apostrophes*, a manifesté l'impossibilité d'obtenir une image objective de l'OAS, soit qu'elle soit montrée comme un rassemblement de psychopathes ou qu'on la défende comme

¹⁷ Marc FERRO, *Pétain*, Editions Fayard, 1987, p.3

¹⁸ Karine TISSEYRE *À la télévision dans les années 80, -in-La guerre d'Algérie à l'écran, CinémAction, n°85, 1997*

une organisation patriotique d'anciens résistants, ou même que les tentatives de la présenter sous plusieurs facettes conduisent à des réactions agressives sans rapport avec le sujet. De la même manière, le thème de la torture est abordé sous l'angle de l'affectivité, tendance qui s'est confirmée jusqu'à aujourd'hui. La polémique semble suivre un schéma de vagues, montant et retombant au fur et à mesure de la médiatisation des différents témoignages, comme ceux de Josette Audin, veuve de Maurice Audin, de Louissette Ighilahriz et la réédition en 1999 des *Egorgeurs* de Benoist Rey, interdit depuis sa sortie en 1961. Évoquée dans *La vraie bataille d'Alger* (le livre du général Massu, publié en 1972), la torture est reconnue avoir été pratiquée par certains des bourreaux eux-mêmes : Paul Aussaresses (*Services spéciaux, Algérie 1955-1957* pour lequel le général fut condamné pour apologie de crimes de guerre par le TGI de Paris en 2003), Jacques Massu et Jean-Marie Le Pen. Le 31 octobre 1999, l'Appel de douze intellectuels français, publié dans *L'Humanité*, invoque un « devoir de mémoire auquel la France se dit justement attachée », une « démarche de vérité », sans qu'elle soit nécessairement assortie de poursuites judiciaires. Conjointement aux révélations faites par les témoignages, des images inédites sont montrées, telles que des images de ratonnade dans *De Gaulle et l'OAS* (Pierre Abramovici, 1995).

La télévision, par ses mises en scène et un processus de répétitions, se fait la caisse de résonance de ces voix que personne ne voulait entendre trente ans avant, mais aussi joue comme intensificateur des passions, afin de provoquer une émotion chez le téléspectateur, amené à rester plus longtemps devant son écran.

De même, les téléfilms des années 80 (*L'arme au bleu*, Maurice Frydland, 1981, *Demain il fera beau*, Guy Mousset, 1983, *Un garçon de France*, Guy Gilles, 1985) partagent les thèmes des films (les problèmes de conscience des soldats), mais dans des intrigues similaires aux téléfilms des années 70, qui se signalaient pour leur mauvaise conscience et la déréalisation qu'ils faisaient de la guerre.

Le travail de Benjamin Stora, et celui de Patrick Rotman pour *La Guerre sans nom*, font donc figure d'exceptions, puisqu'ils ont choisi d'accorder l'importance aux témoignages anonymes (120 interviews et 250 heures de rushes pour *Les années algériennes*) et privilégié l'émergence d'une mémoire plurielle, plutôt que de plusieurs mémoires uniques. Ces deux documentaires se distinguent aussi par un traitement de la guerre d'Algérie non soumis aux préoccupations du moment et aux opportunités éditoriales, contrairement à ce que fait la télévision.

Selon le philosophe Paul Thibaud, « rarement un évènement aura été si peu dominé intellectuellement et moralement, [...] la force des situations et des passions semble

bousculer les intentions »¹⁹. Faut-il y voir la conséquence des spécificités d'un média qui fait s'enchaîner dans la même soirée un jeu télévisé, le témoignage d'une torturée et une publicité Yoplait ? La télévision a toutefois été à partir des années 80-90 un canal déterminant pour les voix naguère trop faibles pour être entendues.

Le principal problème posé par la mémoire de la guerre d'Algérie pour notre société tient sans doute dans les liens qu'elle a développés avec le présent, et le fait qu'elle ait systématiquement été évoquée à la télévision « à l'occasion de » tel ou tel événement de l'actualité, et non pour elle-même. Ces événements déclencheurs ont pu être des questions de fond, comme l'intégration des communautés maghrébines, ou des faits précis tels que le procès Papon. La manière d'aborder les thèmes de la guerre d'Algérie est donc biaisée moins par la présence, obligatoire, des témoins que par le poids des questions en cours, transformant les débats en champs de mines, sur lesquelles il est facile de sauter à la moindre déclaration impopulaire réinterprétée hors du contexte. L'analyse d'ensemble étant impossible, de nombreuses causes n'ont pas été explicitées, et le rôle de la télévision, média de la rapidité et de l'éphémère, semble avoir été en la défaveur d'une réintégration dans le temps long et d'une restitution du contexte. Un exemple peut être trouvé dans la polémique qui s'est ouverte sur la question des crimes contre l'humanité.

En 1985, en plein procès Barbie, Lakhdar Toumi Eddine fait irruption devant la Cour et lui demande de qualifier de crime contre l'humanité le meurtre de son père par un lieutenant Français en 1957, en accord avec les déclarations de la Justice en 1964 rendant imprescriptibles les crimes contre l'humanité et autorisant rétroactivement les poursuites. Un non-lieu sanctionne sa demande, mais celle-ci bénéficie bientôt de la popularisation des procès contre les crimes commis pendant l'Occupation, et ouvre un combat qui se livre sur deux champs de bataille : le tribunal et le plateau télé. L'impuissance affirmée par la Cour à poursuivre le général Aussaresses, reconfirmée par l'arrêt de la cour de cassation (18 juin 2003) considérant qu'il n'y a pas eu de crime contre l'humanité commis pendant la guerre d'Algérie, est envisagée par l'opinion publique à la mesure des sanctions prises contre les crimes SS et, à l'étranger, contre Pinochet et Milosevic. Parce que les procès contre les coupables des violences en Algérie n'ont pu être ouverts qu'en se servant de comparaisons avec d'autres guerres, la mémoire de la guerre d'Algérie est parasitée aujourd'hui par nombre d'affaires judiciaires et de débats sociaux dont l'intervention n'était pas nécessaire à la formation de cette mémoire.

¹⁹ cité par Béatrice FLEURY-VILATTE, op. cit.

Lecture mémorielle évolutive, cadres de recherche et de discours mouvants, telles sont les caractéristiques qui ont marqué l'ouverture de la « boîte à chagrins ». Béatrice Fleury-Vilatte insiste sur l'importance de joindre à chaque découverte d'images oubliées de nouvelles démarches critiques. La scénographie des événements historiques mise en place par les médias doit engager et illustrer, et non remplacer, le travail d'investigation collectif de la mémoire. À cet égard, l'impossibilité de décider d'une date de commémoration de la fin de la guerre montre les carences actuelles de ce travail.

En 2003, le gouvernement décrète, en accord avec des représentants de groupes d'anciens combattants, de nommer le 5 décembre « journée nationale d'hommage aux morts pour la France en Afrique du Nord », c'est-à-dire jour de commémoration de la fin de la guerre d'Algérie, puisque aucune autre date du calendrier n'en fait la mention. Cette décision provoque incompréhension et colère dans la presse, car le 5 décembre ne représente qu'un événement jugé anecdotique : l'inauguration par Jacques Chirac du mémorial, quai Branly à Paris, consacré aux 24 000 militaires « morts pour la France ». La logique aurait voulu se servir de la date des accords d'Evian et du cessez-le-feu, le 19 mars, déjà utilisée par les membres de la FNACA (Fédération Nationale des Anciens Combattants en Algérie). Mais le feu n'a pas cessé pour tout le monde le 19 mars 1962 et cette date représente pour le million de pieds-noirs et d'harkis la trahison du gouvernement et le jour de leur abandon par la France. La recherche d'une date consensuelle a abouti au choix d'une date sans signification, en attendant de trouver mieux. « *Comme si, en refusant de fixer la date de la fin du conflit, la France confirmait son incapacité à tirer les leçons et à tourner la page de la guerre d'Algérie.* »²⁰

Initiatrice d'une double logique de révélation et d'analogie, la télévision est trop marquée par le besoin d'évènementiel pour assurer une formation de la mémoire stable et équilibrée. Le bilan à tirer n'en est pourtant pas négatif, puisqu'elle a introduit dans les foyers français les éléments nécessaires à la connaissance et au débat. Néanmoins, elle n'est pas étrangère aux désaccords et aux atonalités dont souffre la mémoire de la guerre d'Algérie dans ses tentatives d'interpréter de concert une partition claire.

1.3 Mémoires croisées

1.3.1 La guerre d'Indochine et la guerre du Vietnam

²⁰ Philippe BERNARD, *Le Monde*, 24 janvier 2002

La guerre d'Algérie a été très souvent comparée à la seconde guerre mondiale, ne serait-ce que par la récurrence des acteurs. Elle ressemble pourtant davantage à la guerre du Vietnam, ressemblances que Benjamin Stora a développées au niveau des imaginaires, et peut aussi se rapprocher, comme il l'a été fait par Marie-Monique Robin, des guérillas chilienne et argentine²¹. Des années 60 aux années 2000, elle est moins souvent associée à la guerre d'Indochine, dont la mémoire, qui a subi de prime abord la même censure, n'a pas engendré de profondes divisions dans la société française, sans doute du fait de la moindre importance de la présence coloniale en Indochine et de la modeste taille de la communauté vietnamienne immigrée en France, aujourd'hui considérée comme intégrée. La différence est particulièrement tangible dans le cinéma français de la guerre d'Indochine. Loin d'être militants ou provocateurs, des films tels que *Mort en fraude* (Marcel Camus, 1957), *Poussière d'empire* (Lam Le, 1983), *Diên Biên Phu* (Pierre Schoendoerffer, 1992) et *Indochine* (Régis Wargnier, 1992) recherchent la poésie, le mélodrame et expriment des souffrances passées entretenant peu de liens avec le présent. *La 317^{ième} section* (Pierre Schoendoerffer, 1965), considéré encore aujourd'hui comme un des meilleurs films de guerre jamais tourné, est un film réaliste qui ne cache pas les violences qui eurent lieu en Indochine, mais il ne peut être considéré comme un traumatisme car la violence et l'armée n'y sont pas déshumanisantes et le réalisateur est moins intéressé par l'analyse de la guerre, qu'il a lui-même vécu, que par les messages forts qu'il souhaite faire passer. Henri Decoin, dans *Les parias de la gloire* (1962) va jusqu'à faire mourir dans la fraternité un ancien soldat allemand et un soldat français en Indochine et Claude Bernard-Aubert tourne en 1965 une comédie sur la fin de la guerre, *Le facteur s'en va-t-en guerre*. Quant au *Rendez-vous des quais* (Paul Carpita, 1955), critique pacifiste et communiste des guerres coloniales, il est censuré jusqu'en 1989. Malgré d'évidentes similitudes de forme (guérilla anti-colonialiste contre la France), les liens entre guerre d'Indochine et guerre d'Algérie ne ressortent pas des films ni des débats télévisés. On mentionne la guerre d'Indochine pour tracer le portrait d'un militaire qui n'a pas supporté la défaite de Diên Bien Phu ni le retrait de la France. Mais, jusque dans les années 2000, la guerre d'Indochine ne dépasse pas le stade de la citation et, pendant longtemps, on ne semblait pas avoir remarqué que le corps expéditionnaire français de 1946 comptait 13800 nord-africains et plus du double fut engagé dans la guerre. La mémoire de la guerre d'Indochine semble moins sujette à contradiction que celle de la guerre d'Algérie, cependant

²¹ Marie-Monique ROBIN, *Escadrons de la mort, l'école française*, Editions La Découverte, 2004

il ne faut pas confondre différence de médiatisation et différence d'importance. La guerre d'Indochine donne lieu à moins de revendications, sans pour autant être invisible, et fait partie d'une page de son Histoire que la France paraît avoir acceptée, soit parce que les spoliations ont été reconnues soit parce que l'attention de l'opinion populaire n'a jamais été durablement focalisée sur cet épisode. La guerre d'Indochine n'est pas exempte d'épisodes de terreur, tel le cas de Georges Boudarel, responsable tortionnaire du camp de prisonnier n°113, passé au service du Vietminh et revenu en France dans les années 60 en toute impunité. Des faits similaires peuvent se reproduire à deux moments contingents et ne pas déclencher les mêmes réactions, dépendants de la force du courant à l'instant où ils tombent dans le fleuve de la mémoire. La mémoire de la guerre d'Indochine semble avoir été comme recouverte par la guerre du Vietnam, la guerre froide et la guerre d'Algérie à laquelle elle sert de prélude dans les livres d'histoire. À cela il faut ajouter le choc psychologique de la défaite militaire face à un ennemi jugé inférieur dans l'imaginaire, souvenir que personne ne semble vouloir assumer dans les années suivant la guerre. Son ombre plane pourtant sur la guerre d'Algérie, au moins pour les remises en question qu'elle aurait dû entraîner sur les rapports entre la France et ses colonies, et pour l'entrée manquée du mot indépendance dans le vocabulaire de la diplomatie française.

Le Vietnam fait l'objet de nombreuses comparaisons avec la guerre d'Algérie, ne serait-ce que parce que celles-ci permettent à la France « *de se hisser au rang des Etats-Unis* »²², et de présenter la violence en Algérie comme un fatum dont elle n'avait pas la responsabilité. Malheureusement, les traits communs que les deux guerres présentent ne sont guère à l'avantage de la France, puisqu'il s'agit essentiellement des mêmes erreurs commises, sur le terrain et sur le champ diplomatique. En revanche, les mémoires des deux guerres ont suivi un chemin diamétralement opposé, à la mesure des différences structurelles des deux pays. Irwin M. Wall relate dans son ouvrage *Les Etats-Unis et la guerre d'Algérie* le rôle paradoxal joué par la politique étrangère américaine, craignant d'abord la perte d'influence occidentale en Afrique du Nord, avant de peser sur De Gaulle pour qu'il accorde l'autonomie à l'Algérie. La guerre d'Algérie coïncide avec une période durant laquelle le comportement des Etats-Unis en Corée, aux Philippines ou en Amérique du Sud est en contradiction avec leur statut de puissance favorisant l'émancipation des pays colonisés. La guerre du Vietnam, à l'instar de la guerre d'Algérie pour la France, a marqué pour de nombreux américains le naufrage d'un certain idéal de l'intervention militaire juste et mis en évidence la désuétude des concepts de la guerre classique et de l'ingérence positive des Etats-Unis.

²² Benjamin STORA, *Imaginaires de guerre, les images dans les guerres d'Algérie et du Vietnam*

Benjamin Stora relève dans *Imaginaires de guerre, les images dans les guerres d'Algérie et du Vietnam* les contrastes entre les mémoires des deux guerres dans l'immédiat : entre censure d'Etat en France et bombardement visuel aux Etats-Unis. Dès 1965, les Américains peuvent suivre sur les plus grandes chaînes (ABC, CBS, NBC) des reportages et des interviews de leurs soldats. Une analyse fouillée de la médiatisation du conflit vietnamien, telle que Georges Bayley la réalise dans son ouvrage *Television War : Trends in Network Coverage of Vietnam*, prouve cependant la partialité de la télévision américaine, privilégiant les déclarations officielles et la présentation des forces armées de l'infanterie et de l'aviation, agissant de façon similaire à un outil de propagande. De même, selon l'auteur, elle n'aurait pas suffisamment relayé le poids réel de la contestation de la population. Les réalisations de documentaires sont également rendues malaisées par les ordres donnés aux soldats et le contrôle étroit exercé par les services de relation publique des armées. Des cinéastes indépendants trouvèrent cependant l'habileté technique nécessaire pour voir à travers les images officielles et scruter les causes profondes de la guerre, tel que, dès 1969, Emile De Antonio et son fameux documentaire *In the year of the pig*, dans lequel se profilait déjà la défaite. En février 1971, le documentaire *Winter soldier* donne la parole à 125 vétérans qui relatent les horreurs commises par l'armée. Il faut aussi citer le rôle des photographes de guerre, dont les clichés des cadavres de My Lai circulèrent dès 1968. En revanche, les réalisateurs de films de fiction se révèlent dans un premier temps frileux, malgré l'absence de censure, à parler de la guerre du Vietnam autrement qu'à travers le retour des vétérans qui est le thème des *Visiteurs* (Elia Kazan, 1972), de *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976) et de *Coming home* (Hal Ashby, 1978). Le seul film de guerre américain produit sur la guerre du Vietnam jusqu'en 1978 l'est par John Wayne, il s'agit de l'apologétique *Les bérets verts* (1968), conquis par les critiques pour la glorification qu'il fait de la guerre. Cependant, *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1969) renvoyait clairement au conflit vietnamien à travers la guerre de Corée. À la fin des années 70 a lieu « l'explosion des images » dont parle Benjamin Stora, et surtout la rupture entre Hollywood et l'Etat américain dans le soutien par l'image que conférait le premier au second depuis la seconde guerre mondiale. L'investissement du cinéma de fiction se fait par la quantité (plus de 400 films recensés sur la guerre et ses conséquences jusqu'à aujourd'hui) mais surtout par la qualité, puisque les plus grands réalisateurs des années 70 et 80 s'imposent alors le devoir de produire chacun « leur » film sur le Vietnam. On laissera de côté les *Portés disparus* et autres *Steel justice*, navrants navets et rejets dénaturés de l'exploitation d'un thème historique avec lequel ils n'ont plus rien en commun. Francis Ford Coppola remporte la palme d'or en 1979 pour *Apocalypse now*, rentré

dans la légende non seulement pour ses visuels proches de l'hallucination mais aussi pour son tournage « apocalyptique » aux Philippines et parce qu'il gagna la palme alors que le montage n'était même pas achevé. Michael Cimino et Oliver Stone reçoivent tous deux l'oscar du meilleur film, le premier pour *The deer hunter* en 1978 et le second pour *Platoon* en 1986. Au moment où les cinéastes français se caractérisent par la discrétion de leurs films sur la guerre d'Algérie, le but des cinéastes américains semble être de faire le plus de bruit possible. Le malaise ressenti par rapport au sujet de la guerre d'Algérie en France fait contraste avec la certitude des réalisateurs américains d'être capables d'aborder les questions du Vietnam de front et de délivrer sur ce sujet un discours direct et engagé. Ils tournent leurs films dans un double mouvement de référence à des mythologies nationales liées au western et aux ouvrages fondateurs (comme la Bible et la *Divine comédie* de Dante) et de renouvellement des figures du héros. Tandis que le vétéran de la guerre du Vietnam devient une figure-clé du cinéma américain, la fabrication d'imaginaire et l'esthétique de la violence forment la réponse d'Hollywood à la désagrégation de l'image positive des Etats-Unis aux yeux du monde. Des films comme *The deer hunter* et *Full metal jacket* (Stanley Kubrick, 1987) élargissent la vision du spectateur aux différents aspects de la guerre, de la dernière soirée entre camarades avant le départ à l'impossible réintégration après le traumatisme, de la formation des recrues à leur sacrifice au combat. Là où les films français font le choix de se focaliser sur un épisode et quelques personnages principaux, les cinéastes américains emploient volontiers la forme de la saga et du parcours évolutif à l'image du fleuve fictif que remonte Willard dans *Apocalypse now*.

Si les contrastes entre les mémoires cinématographiques des deux guerres sont évidents, les points communs sont nombreux, ne serait-ce que par le même manque d'images de l'ennemi, algérien ou vietnamien, qui est au mieux invisible (dans *Platoon*), au pire sadique (dans *The deer hunter*). Seul Oliver Stone, en 1993, passe la frontière nationale et se penche sur l'histoire d'une vietnamienne, de la guerre d'Indochine à son émigration aux Etats-Unis. *Heaven and earth* n'aura eu ni le retentissement ni le succès au box-office de *Platoon* et reste un film méconnu, à redécouvrir. Les cinéastes américains, comme les français, privilégient le même point de vue, celui de l'appelé innocent, du « Fou » au tarot, inexpérimenté et tenté par l'aventure. Toutefois, ces figures similaires ne sont en général pas issues des mêmes couches sociales : on peut opposer ainsi le personnage de « l'instit' » d'*Avoir vingt ans dans les Aurès* aux paysans de *Full metal jacket*. Les descriptions faites dans les films contribuent à rapprocher les deux guerres, dans lesquelles on retrouve l'ennemi embusqué, les combats d'infanterie, les bourdonnements des hélicoptères, les visages fermés de la population

indigène, l'alcoolisme au fond des postes de campagne. Ces analogies de forme sont des indicateurs de l'influence qu'ont pu avoir les représentations mises en scène dans les films de guerre américains sur les films français à partir des années 80. Ainsi, les films du corpus étudié semblent marqués par des tics stylistiques (revendiqués dans le cas de *L'Ennemi intime*) dont étaient exempts les films de Resnais, de Cavalier et de Godard, qui empruntaient aux œuvres de Jean Renoir. Peut-on déceler une influence des films français sur le cinéma américain au niveau de la représentation des guerres ? S'il est certain qu'*Apocalypse now* constitue une rupture sans précédents, on peut avancer que les violences d'*Outrages* (Brian de Palma, 1990) renvoie à la torture dans *La Question* et que films français et américains se rejoignent dans la critique pacifiste de l'armée, dans laquelle la France a indubitablement précédé Hollywood.

Ceteris paribus, les mouvements étudiants contestataires, avec les symboles de mai 1968 et de Woodstock (1969), ont joué un rôle comparable tant pour l'évolution de la société que pour ses rapports avec son Histoire. Leur action se fit en effet en faveur des anciens colonisés et dirigée contre les politiques des gouvernements. Mais là où il s'agissait aux Etats-Unis de lutter au présent contre une guerre qui n'avait que trop duré, la mémoire de la guerre d'Algérie en France n'est pas l'enjeu des grévistes, dont les conséquences sur cette mémoire furent indirectes, à travers les nouveaux schémas de pensée qui commençaient à se diffuser. On ne peut guère non plus rapprocher les mouvements « Peace&Love » des manifestations contre la guerre d'Algérie de 1961-1962, celles-ci étant le fait d'organisations politisées et de groupements de taille réduite.

Inhibé à l'égard de l'Algérie dans les années 60, le cinéma français semble vouloir compenser en dénonçant la guerre du Vietnam, une manière de critiquer le comportement des puissances occidentales, et donc de la France, tout en échappant à la censure. C'est le sujet de *Loin du Vietnam* (1967), collectif de courts-métrages regroupant les grands noms de la Nouvelle Vague : Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Claude Lelouch. Mais, comme dans le cas des films engagés parlant de la guerre d'Algérie, la question du public se pose et ces films ne franchissent pas les cercles intellectuels des festivals. Au contraire, en adoptant les règles du blockbuster et en se fondant sur le système de distribution américain, les films sur la guerre du Vietnam bénéficient d'une carrière commerciale équivalente à leur succès en festival, même si le film sur la guerre du Vietnam qui fit le plus d'entrées fut *Rambo II* en 1985. Malgré l'apparente symétrie des deux guerres (l'Algérie, c'était « notre Vietnam »), elles ne s'inscrivirent pas dans les mémoires de la même manière, l'une érigée en symbole mythique d'une traversée de l'Enfer précédant un renouvellement des forces des

Etats-Unis, l'autre rejetée dans le Léthé, avant que son spectre ensanglanté ne revienne hanter les Français.

1.3.2 La seconde guerre mondiale

La seconde guerre mondiale est peut-être la guerre qui entretient le plus de liens avec la guerre d'Algérie. Est-ce un hasard si, le jour même où l'on fête la fin de l'oppression nazie sur l'Europe, le 8 mai 1945, s'ouvre en Algérie le chapitre le plus tragique de son histoire ? Plus encore que la coïncidence des événements de 1945, l'impact direct de la seconde guerre mondiale sur l'Algérie est déterminant pour le déclenchement de la guerre d'indépendance. Le 8 novembre 1942 a lieu dans le cadre de l'opération Torch le débarquement allié en Afrique du Nord. Si la prise d'Alger se fait en un jour, les autres grandes villes sont l'enjeu d'un combat meurtrier entre, d'une part Américains, Britanniques et résistants français, et d'autre part forces vichystes, composées en majeure partie de troupes coloniales. L'amiral Darlan n'hésite pas à faire appel à la Luftwaffe contre les navires alliés. La population a donc été témoin privilégiée d'un affrontement franco-français, voire actrice dans le cas d'Alger qui fut prise après une lutte entre civils et policiers, et les Américains se présentent en tant que libérateurs, afin de s'assurer le soutien des Algériens. Ceux-ci entrent en contact avec une armée se battant pour un idéal d'autonomie des peuples. La guerre mondiale en Afrique du Nord joue le rôle de stimulateur d'actions qui ne pouvaient avoir lieu dans le contexte de l'encadrement colonial d'avant 1940 et du poids du système de l'indigénat sur les consciences algériennes. Le film *Indigènes* montre clairement les ponts qui ont relié les deux guerres. S'il peut sembler paradoxal qu'une guerre mondiale ait plus de rapports avec la guerre d'Algérie qu'une autre guerre de décolonisation, on peut penser aussi aux thèses faisant commencer la guerre d'Algérie en 1945 et se rappeler que, de 1940 à 1944, pour les gaullistes, la France n'existait plus qu'à Londres et en Afrique.

Pour comprendre les dissemblances citées entre des mémoires de guerres proches dans le temps et dans le contexte, il faut mettre en valeur le processus de fabrication d'imaginaire à grande échelle qui caractérise les Etats-Unis dans les années 70- 80 et sa capacité à recycler actualité, figures héroïques et thèmes antiques dans un *salad bowl* relevé à la sauce épicée du spectacle de la violence, propre à une consommation de masse. Le cinéma français, malgré toutes ses tentatives pour se réformer ou copier le mode de production américain, n'a jamais

su briguer ses auteurs ni rassembler les « *poussières éparpillées* »²³ qui le constituent, hors des deux grands genres de la comédie populaire et du policier. L'importance conférée aux films psychologiques, si elle est aussi une force du cinéma français, s'est avérée défavorable à la représentation de la guerre d'Algérie.

Malgré ses troubles, l'état de la mémoire de la guerre d'Algérie présente au moins un avantage, autant pour les réalisateurs que pour les spectateurs : tout n'a pas été dit sur la question, beaucoup d'aspects méritent un nouveau traitement, un nouvel éclairage, et de nombreux films restent encore à faire. Le renouveau de l'intérêt des réalisateurs pour le sujet est autant dû à une refocalisation des médias vers l'Algérie moderne et ses difficultés qu'au changement de contexte global au niveau de la production. On peut regretter, cependant, que nombre de films cités dans cette partie soient tombés dans l'oubli, comme si les films portant sur la guerre d'Algérie s'effaçaient les uns les autres au fur et à mesure de leur sortie, dans un procédé palindromique caractéristique d'une France qui n'ose toujours pas mettre en scène son Histoire autrement que par celle de la Résistance (cf. encore récemment, *Les Femmes de l'ombre* de Jean-Paul Salomé).

²³ Michel SERCEAU, *Panorama des genres au cinéma*, Revue *CinémAction*, n.68, Corlet-Télérama, 3ème trimestre 1993

Chapitre 2 : Sculpter le Temps

*Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un "bloc de temps", d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique. (A. Tarkovski, *Le Temps scellé*)*

Les films contiennent tant de richesses à déceler et de possibilités d'interprétation qu'on ne saurait analyser de façon exhaustive les sept films sélectionnés et seuls quelques aspects seront précisément traités. La guerre d'Algérie constitue pour le cinéma un « *bloc de temps* » multiforme et impossible à cerner. La démarche est d'autant plus difficile que les réalisateurs sont loin d'être les seuls « *sculpteurs* » et un film de reconstitution coûte beaucoup plus cher à produire qu'un documentaire ou qu'un téléfilm. Dès lors, la tentation d'aplanir les aspérités du débat par des représentations lisses, susceptibles d'intéresser le plus grand nombre de spectateurs, est forte. « *Nous avons voulu des vies dans la guerre, pas des discours sur la guerre* » déclare la note d'intention de Little Bear, société de production du documentaire *La guerre sans nom*. Entre vérité et fiction, réalisme et cliché, art et commerce, les arbitrages tendent au dilemme, en particulier dans un contexte plutôt néfaste aux films historiques.

2.1 Icônes et arabesques

2.1.1 Les clichés

Terme péjoratif s'il en est, le cliché au cinéma désigne une technique scénaristique ou visuelle bien précise, à usage multiple et introduite, éventuellement à contre-emploi, par les réalisateurs dans de nombreux films. En typographie, cliquer une page consiste à faire des planches solides reproduisant en relief l'empreinte d'une composition en caractères mobiles et pouvant servir à plusieurs tirages. Il est ardu d'éviter les clichés, héritières des images d'Epinal, dans un registre fondé sur un langage de l'image, particulièrement lorsqu'on se situe dans un sujet qui a donné lieu à de nombreux discours desquels ont émergé des points de consensus conscients ou inconscients. C'est donc moins le cliché en lui-même, la figure, qui

importe que l'emploi qu'on en fait et le degré de véracité général du film. On fera donc une distinction entre, par exemple, le personnage-type du gentil projectionniste arabe de *Cartouches gauloises*, cliché datant de *Cinema paradiso* (G. Tornatore, 1989) pas forcément utile au récit et ne servant qu'à créer un climat confortable pour le spectateur, et le personnage-type du jeune appelé, moteur d'identification fondamental. L'emploi du cliché est aussi la marque de fabrique d'un cinéma vivant dans la crainte de l'expérimental, non vendeur, et s'adressant à un public nourri de références télévisuelles. Les difficultés apparaissent lorsqu'ils s'appliquent à une problématique comme celle de la guerre d'Algérie. Alors que ce genre de question nécessitait la recherche de rigueur et un travail d'investigation méthodique, c'est le contraire qui semble se produire et la démarche de Pontecorvo s'est aussi signalée par son isolement. Les stéréotypes présents dans les films de notre corpus ne sont pas des images liées en elles-mêmes à l'Algérie de l'époque, qui tendaient plutôt à traduire le racisme latent (les images du Français civilisateur et de l'indigène fourbe). Ce sont au contraire des clichés très caractéristiques de notre époque, inscrits dans chaque regard que nous portons sur le passé. Des clichés non historiques mais sur l'Histoire, en somme. Est-ce le manque de connaissance et de compréhension des générations les unes pour les autres qui les inspire ? C'est aussi la volonté consciente de résumer et de simplifier un discours sur une situation ou une personne qui est à l'origine de leur élaboration.

Dans *Cartouches gauloises*, ces clichés sont évidents, et presque avoués par l'auteur lui-même. Mehdi Charef n'est pas le genre de réalisateur qu'on pourrait accuser de se compromettre dans des films démagogiques et, en son temps, *Le Thé au harem d'Archimède*, fit beaucoup pour briser les préjugés sur ces Français qui n'étaient pas blancs. *Cartouches gauloises* irrite parce que ses clichés sont trop voyants, parce que la démarche du réalisateur est claire comme le sable du désert : filmer ses vagues souvenirs de 1962 à partir de sa propre perception (et non montrer un témoignage adulte et daté de la guerre). Le ton est donné dès la scène d'ouverture, sur le mode magique, le générique se découvrant par la flamme d'une allumette promenée dans les ténèbres de l'inconscient, avant qu'on aperçoive l'enfant sereinement assoupi. La suite se décline entre rêve et cauchemar. On peut le rapprocher d'une autre tentative de montrer une guerre à travers le regard d'un enfant, dans *Le Labyrinthe de Pan* (Guillermo del Toro, 2006), fusion réussie de conte de fée traditionnel et de guerre civile espagnole par un jeu de renvois perpétuels entre l'expérience de la petite fille et les événements qui l'entourent. Or, dans ce film, le réalisateur parvenait à focaliser l'attention du spectateur sur la petite Ophélie tout en ménageant de nombreuses scènes dédiées aux personnages secondaires et à la progression de l'histoire. De même, les différents clichés (le

général franquiste sadique, le bon médecin aidant les insurgés) s'inséraient dans un contexte global de relecture de l'Histoire par le fantastique, totalement assumée. Au contraire, *Cartouches gauloises* se construit uniquement autour d'Ali, dont l'omniprésence, irréaliste (il se promène impunément dans les prisons de l'armée française !), phagocyte les autres personnages, favorisant l'apparition de situations banales. Parmi celles-ci, on pensera à l'histoire d'amour enfantine entre Nico, le petit pied-noir, et l'Algérienne, ou aux rapports entre Ali et le chef de gare, resucée du Roger Hanin des années 70. Ce dernier vient renforcer la dimension onirique du film, à travers son dialogue d'adieu à la soixante-dix-neuvième minute du film : « -Tu vois, Ali, toi qui aime le cinéma, dans un film, le chef de gare regarderait le quai et il dirait : dans trois minutes quarante, le dernier train de l'Algérie coloniale française arrivera à quai. » C'est le moment de la nuit où l'on prend conscience qu'on est dans un rêve, et qu'on cherche à en profiter jusqu'à la dernière bribe avant que sonne le réveil brutal de l'Histoire. Ce rêve, c'était aussi l'Algérie française bienfaitrice et l'amitié franco-algérienne durable. Un autre élément fantastique est compris dans le rôle des sons diégétiques instaurant un dialogue, totalement impossible, avec les personnages : la chanson de Dalida passée au début du film « *Je veux crier au monde entier que rien ne peut nous séparer* » (redoublée à la fin avec « *Bambino* »), qui renvoie à l'amitié d'Ali et de Nico, l'image du sifflement du train répondant à Ali, puis au chef de gare, ainsi que la pellicule de *Los olvidados*, clin d'œil intertextuel à la citation de Charef (« *Los olvidados, c'est l'Algérie* ») du livre de Venturini²⁴. Dans ce livre, l'auteur s'interrogeait sur le cinéma de Charef en tant que cinéma de l'icône, à partir du sol carrelé comme un jeu d'échecs de *Miss Mona*, décrivant Charef comme un « *réalisateur réaliste qui emploie le surréalisme* »²⁵. *Cartouches gauloises* semble donc bien se placer dans cette continuité filmographique.

Paradoxalement, un parfum de naïveté se dégage de *Cartouches gauloises*, alors que le film montre une suite de brutalités gratuites et de peurs paniques. Dès la sixième minute, l'oncle d'Ali est abattu sans sommation devant toute une foule de civils algériens et le réalisateur n'hésite pas à montrer les cadavres d'une famille massacrée au son de *Bambino*, ce qui ne semble guère traumatiser les deux garçons. C'est dans ces scènes qu'interviennent les clichés les plus malséants, les soldats français n'étant que des machines à tuer et à aboyer des ordres (l'assassinat sans injonction d'un malheureux marchand de pastèques après le couvre-feu), leur seul rival en malfaisance étant le Harki Djelloul. Ce dernier personnage, même s'il correspond certainement à un souvenir de Mehdi Charef, ressemble trop au personnage-type

²⁴ Fabrice VENTURINI, *Mehdi Charef : conscience esthétique de la génération « beur »*, Segquier, 2005

²⁵ Fabrice VENTURINI, op. cit.

du « méchant traître » qui finit par trahir son supérieur (n'étant bon qu'à trahir). S'il émeut un moment lorsqu'il est lâchement abandonné par l'armée qu'il avait servie avec la fidélité d'un chien, sa dénonciation par Ali et son assassinat par les soldats du FLN semblent constituer le tribut payé par Charef au gouvernement algérien actuel. Même s'il est devenu possible de tourner en Algérie, l'autorisation se monnaie par un chapeutage de l'Etat auquel *La Trahison* a pourtant su échapper. Le personnage de Djelloul dans *Cartouches gauloises* correspond aux déclarations de Bouteflika anti-Harkis qui n'ont, par ailleurs, pas provoqué les contestations au sein du gouvernement français qu'elles auraient dû engendrer.

Les Harkis, grands oubliés de la mémoire de la guerre d'Algérie jusque dans les années 2000, n'ont pas eu leur place sur le mémorial des disparus d'Algérie inauguré à Perpignan le 24 novembre 2007. Malgré ses engagements pris lors de la campagne présidentielle²⁶, Nicolas Sarkozy n'a pas reconnu officiellement la responsabilité de la France dans l'abandon et le massacre des Harkis, lors de la réception des représentants des associations d'anciens Harkis à l'Elysée le 5 décembre 2007. Ils continuent à être comparés par certains membres du gouvernement algérien aux « collabos » de l'Occupation nazie. Incarner le sort des Harkis dans un personnage aussi singulièrement violent fait-il partie des stéréotypes recevables dans l'état actuel des choses ?

Le personnage d'Ali lui-même manque de crédibilité, tant il paraît protégé par une aura d'invulnérabilité, échappant à un attentat anti-OAS, empêchant un soldat FLN de se faire prendre en posant la main sur son arme, sauvant une prostituée des mains du FLN, épargné par les groupes des deux bords (alors qu'à l'époque, l'enfance n'avait rien d'une garantie de protection). L'acteur pénètre dans le champ, se déplace partout, omniprésent dans la ville et ses alentours comme dans le plan. Alors que les autres personnages sont confinés à des déplacements dans le champ, de gauche à droite ou de droite à gauche, Ali est le seul, avec parfois Nico, à se mouvoir sur l'axe Z. De même, les autres personnages sont la plupart du temps montrés en pied, alors qu'Ali a la capacité d'apparaître par morceaux, souvent de dos au premier plan pendant que l'action se déroule au second plan.

Le découpage du film, en scènes de courtes durées (à la limite du montage de diapositives), détermine un traitement simpliste de chaque problème, sans laisser le temps d'en saisir la saveur particulière, surtout sur un film d'une durée de 89 minutes (on est loin des 128 minutes d'*Indigènes*). On se demande finalement en quoi consistait l'amitié d'Ali et de Nico, à part les courses radieuses dans les champs et leur cabane commune, métaphore du territoire algérien d'autant moins fine que Djelloul le Harki vient s'y cacher à la fin et en est expulsé par Ali.

²⁶ « Nicolas Sarkozy a promis reconnaissance et aide aux Harkis », *Le Monde*, 31 mars 2007

Cette impression est renforcée par l'interprétation inégale des enfants, dont les textes sont visiblement appris par cœur et récités et les rires sont parfois crispés, tant Charef semble s'être inspiré des bandes d'enfant du Fellini d'*Amarcord*. Les clichés exposés peuvent se justifier par le choix d'une focalisation interne sur l'enfant, qui ne peut donc correspondre en aucun cas à une vision objective de la situation. C'est la pertinence de ce choix qu'on peut remettre en question, car le point de vue développé dans le film ne restitue de la fin de la guerre que l'incompréhension, que ce soit devant la violence des soldats ou devant le départ des amis Français : une démarche inverse de celle, par exemple, du *Mon colonel* écrit par Costa-Gavras dans lequel chaque personnage explique longuement ses actes. Mehdi Charef utilise les vues simplistes de l'enfance pour parler des problèmes de l'époque à travers une sorte de parabole, un peu comme le faisait Michel Ocelot pour l'amitié occidentale/orientale d'*Azur et Asmar* (2006). Mais la vision de l'enfance n'est-elle que caricature et raccourcis ? N'aurait-elle pu se doubler d'un autre regard, celle du réalisateur devenu mature, qui aurait enrichi le film ? C'est cet autre regard qui perce à la fin du film, dans le monologue du chef de gare, presque pirandellien dans sa conscience de passer d'un monde à un autre, d'un monde « mélo » au monde réel. Ici, l'emploi de clichés est issu d'un choix conscient du cinéaste de s'en tenir à la vérité de ses souvenirs plutôt qu'à la vérité historique, et à la volonté d'écrire un conte, influence récurrente des cinéastes d'origine nord-africaine, avec des personnages de méchants, de mentors, d'amis, de femmes, de père emprisonné et libéré à la fin.

Si les manifestations sont comparables, ce n'est donc pas la même volonté qui anime Mehdi Charef et Thomas Gilou dans l'emploi des clichés. Contrairement au réalisateur de *Cartouches gauloises*, celui de *Michou d'Auber* a déjà commis deux comédies, *Black mic-mac* (1986) et *La vérité si je mens !* (1999), dont le comique reposait sur les ressorts du stéréotype. Les clichés utilisés dans *Michou d'Auber* n'ont pas la même provenance que ceux de *Cartouches gauloises* et sont inspirés du monde du téléfilm : il s'agit de poncifs. Si le film de Charef a des aspects fantaisistes, *Michou d'Auber* relève de la science-fiction, tant on ne parvient plus à croire à ces routes de campagne où l'on roule sur du Bourvil, au bar où se rassemblent les fiers villageois, lieux devenus aussi historiques que le village d'Astérix. Les personnages sont encore plus typés : l'ancien collabo, l'instituteur de gauche éclairé, l'épouse rurale et le mari militaire nationaliste réactionnaire (trois qualificatifs allant de pair). Michou/Messaoud est un angelot venu de l'Enfer pour enseigner la Bonne Nouvelle à la France. Quel est son Message ? Qu'à moins d'avoir un collier d'oreilles d'Arabes coupées à domicile, nous ne sommes pas xénophobes et que la Tolérance messianique nous sauvera du Mal. Ce n'est pas la fable qu'on rejette, ce n'est pas l'utopie qu'on critique, c'est d'une part,

l'exploitation commerciale qui en est faite, et d'autre part l'amère ironie qui remplit le fossé séparant ce film de la réalité. Ces poncifs et les références à l'actualité de l'intégration des immigrés sont tellement maladroits qu'ils font perdre au spectateur toute notion de temporalité, de causalité, de localité, jusqu'à ce qu'il soit amené à penser que tous les problèmes liés à la guerre d'Algérie et à l'intégration ne sont qu'une question de bonne volonté. On évitera de « suranalyser » le seul film de notre corpus avant tout conçu pour faire des entrées, pour faire le lien avec une autre tentative de peindre la guerre d'Algérie en France au début des années 60, celle de *Nuit noire 17 octobre 1961*.

D'abord, le film d'Alain Tasma ne se déroule pas dans un Berry à peine désenclavé, mais à Paris, où coexistent les couches de population les plus diverses. L'origine télévisuelle de *Nuit noire* pouvait faire craindre un emploi abusif des stéréotypes, soit sur le mode binaire brutalité policière/courageux manifestants, soit dans le registre consensuel de l'histoire d'amour sur fond de tourmente historique, à la « *Bicyclette bleue* ». Malgré les écueils, le réalisateur a su naviguer sans s'échouer dans les poncifs, sans doute grâce aux indications du scénario de Patrick Rotman, qui avait fait ses armes dans le documentaire politique (sur Mitterrand et sur Chirac). Au final, malgré le manque de budget qui a conduit à des coupes sur des scènes donnant de l'épaisseur aux personnages, coupes déplorées par le réalisateur dans ses interviews, la volonté qui sous-tend *Nuit noire* au niveau de l'histoire et des personnages est d'épouser au plus près les « *vérités changeantes de chacun* »²⁷. Ainsi, l'exposition prend presque plus d'importance que l'évènement lui-même et le film est soumis à une mécanique déroulant une frise chronologique datée du 6 septembre au 27 octobre 1961. Il est vrai que le film repose sur des personnages à fort degré d'incarnation, comme la maîtresse d'école compatissante ou la porteuse de valise communiste...qui apparaît portant effectivement une valise de faux papiers. Plutôt que de créer des personnages complexes comme ceux de *La Trahison*, Patrick Rotman a tenté de déployer la palette complète des personnages possibles, et révèle une finesse particulière lorsqu'il s'agit de filmer les deux milieux antagonistes, celui de la police et celui du FLN. Ainsi, le film s'ouvre avec un personnage de jeune flic ressemblant à la figure du jeune premier, mais se révèle plus complexe, puisqu'il a déjà fait « *dix-huit mois au Sahara* » et qu'il se tient à l'écart des autres policiers. Au final, c'est lui qui ouvrira le feu le premier sur les manifestants. Ce personnage annonce clairement le Terrien de *L'Ennemi intime*, autre scénario de Patrick Rotman, et sa chute. Les autres personnages de policiers sont également intéressants, qu'il s'agisse du policier moustachu, version française du SS, du syndicaliste qui vendra ses collègues à la presse ou, au sommet, du préfet Papon,

²⁷ Synopsis du film, dossier de presse de *Nuit noire 17 octobre 1961*

qui, loin d'être présenté comme le « chef des salauds », personnifie la machine étatique et la raison d'Etat. De façon très inattendue, *Nuit noire* est aussi le film où un temps d'image important est accordé au FLN, à travers les infiltrés spécialistes de la bombe artisanale dont l'un ne verrait pas d'inconvénients à « *mettre la France à feu et à sang* », les responsables qui cherchent à négocier en arbitrant entre actes violents et manifestations pacifiques (le congrès du FLN à Cologne), et les agents faisant le lien, en contact avec certains communistes. L'omniprésence du regard, passant tour à tour des bidonvilles aux appartements bourgeois et des bureaux du préfet aux quais lugubres de la Seine, invite à relativiser et à mettre les différentes situations en parallèle, comme l'exprime, par exemple, le raccord par le lit entre l'agression d'un membre du FLN sur le père d'Abde et l'appartement du jeune policier. De même, la multiplicité des personnages, de toute extraction, indique que cet épisode concernait la France entière, et pas seulement policiers et FLN.

La référence en matière de film portant sur les mouvements populaires reste *Bloody Sunday* (Paul Greengrass, 2002), qu'Alain Tasma cite en interview. Pourtant, la scène de la manifestation déçoit, autant par manque de moyens que par la mollesse de la caméra. Alors que chaque date était signifiée par un carton, celle du 17 octobre apparaît en lettres rouges sur un calendrier à l'arrière-plan dans le poste de police. Après une montée en puissance bien amenée par un montage rapide entre les différents points de vue, la manifestation tourne dès les premiers coups de matraque à la scène finale d'un feuilleton, classiquement filmée en champ/contrechamp sur une musique lancinante sacrifiant le réalisme à un romantisme inapproprié dans un film qui lorgnait jusque là vers le documentaire. Le film ne s'attarde pas sur la nuit du 17 octobre et s'applique à expliquer pourquoi l'Histoire n'a pas retenu cet épisode jugé « secondaire » par De Gaulle, à travers le destin des bobines filmées par le journaliste qui est une référence directe au film de Panijel (cf. 1.1.1). Cependant, les rushes mis en scène ne sont pas réalistes, puisqu'on ne retrouve pas le grain du super-8 et que le montage en champ/contrechamp tel qu'on le voit était matériellement impossible. La phrase de Papon « *-On ne s'en sort pas trop mal* » et le carton final expliquant qu'il n'y a jamais eu de commission d'enquête laissent penser que les coupables courent toujours.

À la recherche du ton juste par approfondissement des personnages, *Nuit noire* recourt aussi à une imagerie qui était récurrente dans les débats sur la guerre d'Algérie mais jusque là inédite dans le cinéma, surtout dans les films se déroulant en France à l'époque : il s'agit des clichés issus de la seconde guerre mondiale. Le titre *Nuit noire* est une double variation autour de *Nuit et brouillard*, renvoyant à l'oubli dans lequel sont tombés les victimes et à la comparaison entre l'opération de police déclenchée par Keitel en décembre 1941 et les ordres

donnés par le gouvernement pour écraser la manifestation des Algériens (« *Pour un coup reçu, donnez-en dix* »). La nuit du 17 octobre est aussi rapprochée de la rafle du Vélodrome d'Hiver du 16-17 juillet 1942 : « *Il est souhaitable que la mise en circulation de *Nuit noire*, témoignage sur l'une des pires pages de l'histoire de la police française avec celle du Vél'd'Hiv', ne se heurte pas au silence et au désintérêt.* »²⁸ À l'image, de nombreuses scènes sont fortement allusives, en particulier les scènes de violence directe. La première d'entre elle, opposant le policier Delmas au jeune Algérien Abde, fait penser au couple policier Nazi/Juif dans l'humiliante procédure mise en scène (il l'oblige à manger une cigarette puis à s'agenouiller) et l'abus qu'il fait du pouvoir que lui donne l'uniforme, le civil se trouvant privé de tout moyen de protection. Comme aux heures les plus sombres de la France, le gouvernement exerce une violence envers des civils sur simple critère de faciès. Ce personnage de policier se noircit au fur et à mesure du film, avec des menaces à connotation sexuelle envers la jeune institutrice et une rébellion armée contre son chef de brigade. Outre le meurtre de l'oncle d'Abde, garrotté par le même policier sanguinaire, les scènes du bus et du centre de tri contiennent d'autres allusions. Mains sur la tête, sous la menace d'armes et de chiens, les Algériens, traités comme un troupeau qu'on mène à l'abattoir, sont parqués derrière les grilles, dans le centre de tri. Ceux qui résistent sont impitoyablement passés à tabac, et Abde est tué presque accidentellement. Comme le remarque l'article de Sandy Gillet pour *Le Monde*, la revue de Jean-Paul Sartre, *Les Temps modernes*, parlait à l'époque de « pogrom ». *Reductio ad Hitlerum* ? Cette comparaison de 1961 avec 1942 s'inscrit en fait dans un contexte plus large de réflexion sur la violence policière, datant du fameux slogan « CRS-SS » lancé par le dirigeant communiste Auguste Lecoœur dès 1948, lors des répressions des grandes grèves. Il s'agit donc moins, dans le cas précis de *Nuit noire*, de discréditer les corps de police que de mettre en images l'ombre du nazisme planant sur l'époque. *Nuit noire* en reste cependant à des personnages typés, dont les dialogues, assez téléphonés, ne convainquent pas toujours : par exemple, lorsque la « porteuse de valise » du FLN discute avec son supérieur, soudainement prise de remords à l'idée de tuer un homme, on peut se demander pourquoi elle ne s'était pas posée la question avant de s'engager aussi loin.

Mon colonel, sans être exempt de tout cliché, est celui dont la volonté de les combattre est la plus tangible. Ainsi, le colonel Raoul Duplan, qui apparaît dans notre présent comme un ersatz d'Aussaresses, incarnant l'aveuglement militaire, est complexifié à chaque scène au fur et à mesure du film et échappe à toute idée préconçue qu'on s'en faisait au départ. D'ailleurs,

²⁸Sandy GILLET : « *Nuit noire* » : le jour où des cadavres ont flotté dans la Seine, *Le Monde*, 18/10/2005

la première scène, celle de son assassinat, le présente comme une victime et le film porte dans un premier temps les oripeaux du thriller : lettres anonymes, enquête policière et interrogatoires des témoins. *Mon colonel* change d'allure lorsque le lieutenant Gallois ouvre le journal intime d'un dénommé Rossi. Costa-Gavras s'ingénie donc à remettre en cause nos préjugés, puisque le personnage du militaire Gallois est le rôle féminin principal. D'abord, son choix pour interpréter le colonel s'est porté sur Olivier Gourmet, acteur complexe qu'on retrouve autant dans des comédies que dans des personnages de « méchant », silhouette massive qu'on ne reconnaît pas ici car il aurait perdu 27 kilos pour le rôle. Son discours, dans les ruines, pénétré d'idéologie colonialiste (« *-Je rappelle que ce pays a toujours eu besoin d'une autre civilisation pour le féconder : les Romains, puis les Chrétiens* »), est contredit par ses déclarations lors du repas (« *-L'armée n'est pas ici pour défendre les riches colons* »). Puis, on le découvre catholique, mais la raison le poussant à célébrer une messe en plein désert est purement stratégique : « *-Pour que les Fels le voient* », et le prêtre officiant est un ancien de l'Indochine priant un Dieu guerrier : « *-Donnez-nous la bagarre* ». Au moment où on le reconnaît comme une figure autoritaire, mais juste, il viole le droit de grève et tire au canon sur la boutique d'Omar, sympathique personnage de restaurateur auquel le public s'était attaché. Duplan cite Antigone, boit son thé en écoutant le chant des muezzins et expose avec franchise toutes les raisons de ses actes, dictés par l'efficacité. Habilement, Costa-Gavras fait coïncider le moment où le sujet de la torture est introduit (le colonel explique en parlant du Manuel de l'officier de renseignement qu'il n'a pas de problème moral avec la torture) avec celui où Rossi accepte la mission de renseignements que lui confie Duplan. *Pour tromper ton temps, ressemble-lui*²⁹ conseillait Lady Macbeth à son époux et qu'est-ce que le colonel Duplan sinon un condensé des contradictions de l'époque ? Vers la moitié du film, le colonel en devient même sympathique, lors de la scène du repas avec les généraux, où sa franchise crue, son côté tête brûlée s'opposent à l'hypocrisie et à l'irréalisme des hauts gradés et des représentants de l'Etat. La thèse de Costa-Gavras est claire et le personnage de Duplan est l'arme employée par le scénariste contre le gouvernement de l'époque, sur lequel retombent les responsabilités des violences et de la torture : François Mitterrand apparaît à deux reprises et forme avec Bourghès-Maunoury³⁰ « *le symbole de ces hommes politiques de la IVe République qui n'ont pas su voir, comprendre et anticiper l'inéluctable indépendance de l'Algérie* », comme l'explique Laurent Herbier³¹. Le colonel est le bras armé de la 4^{ème} République. Dans le dernier tiers du film, Duplan montre son visage le plus noir et sa

²⁹ *To beguile the time, look like the time* (William Shakespeare, *La Tragédie de Macbeth*, Acte I, scène V)

³⁰ Ministre de la Défense, puis président du Conseil du 13 juin au 6 novembre 1957

³¹ Boukhalfa Amazit, « Laurent Herbier. Cinéaste français, réalisateur de *Mon colonel* », *El Watan*, 17/09/07

franchise au départ louable se révèle abjecte lorsqu'elle s'applique aux actes de torture et l'assassinat, non montré, de Rossi achève de retourner le spectateur contre le colonel. Il constitue cependant une alternative appréciable à la caricature du soldat français « petit Blanc » dénué de noblesse telle qu'elle perce dans certaines scènes d'*Indigènes*. Le personnage de Raoul Duplan se complète du personnage du jeune débarqué en Algérie, personnage récurrent par excellence des films sur la guerre auquel seul *La Trahison* semble avoir échappé. Costa-Gavras ajoute à Guy Rossi une nuance : il n'est pas appelé, mais volontaire et étudiant en droit, et lorsque le colonel l'interroge sur les raisons de sa venue, il répond qu'il voulait voir par lui-même. La relation qui s'instaure entre Duplan et Rossi est assez classique, correspondant au couple maître/apprenti, initiateur/initié, père/fils et le colonel utilise la hiérarchie pour prendre le jeune idéaliste sous sa coupe. On trouve une figure semblable dans *L'Ennemi intime* (Terrien et Dougnac) et dans *Indigènes* (Saïd et Martinez). Cependant, la relation Duplan/Rossi prend tout son sens à l'apparition de Rossi senior, père biologique interprété par Charles Aznavour. Au début du film, Rossi avouait être venu en Algérie, à la fois pour fuir son père, ancien militaire, et pour lui ressembler. Non seulement l'armée déshumanise Rossi (on ne dit plus oui, mais « affirmatif »), mais elle lui impose une paternité maléfique. Rossi en prend conscience lors de sa permission à Constantine et grâce à ses contacts positifs avec le professeur, figure décidément inattaquable, et le couple franco-algérien. Mais il est trop tard, et le colonel ne lui permettra pas de se libérer de son influence. La solution du meurtre, et la révélation finale, c'est que cette sombre affaire était en réalité une guerre des pères. *Mon colonel*, par la gestion des relations entre les personnages, est un drame intimiste personnalisant la lutte pour la mémoire qui se déroulait au début des années 1990. Deux strates de notre Histoire sont mises en scène dans *Mon colonel*, celle de la guerre d'Algérie et celle de sa mémoire en France. Par la multiplication des degrés de témoignage, le film met en abyme les événements et universalise le spectateur (passé/présent, homme/femme, jeune/vieux), mais tente aussi d'apaiser les blessures actuelles en rejetant en 1993 la découverte de la vérité et en se terminant par une volonté de paix, avec le pardon, facilement attribué, accordé au père Rossi.

2.1.2 Les symboles

L'une des évolutions majeures du film de guerre depuis les années 70 est l'apparition du jeune conscrit dans le rôle du personnage principal, alternative au héros guerrier permettant un

nouveau processus d'identification du spectateur basé non plus sur l'admiration mais sur la compassion. L'avantage de cette figure, inspirée de *Candide*, tient dans les possibilités d'évolution qu'elle offre, positive ou négative, puisque sa définition de base n'implique que son ignorance de la guerre et, éventuellement, sa volonté de faire le bien ou d'agir selon ses principes. L'auteur remplit cette page blanche selon sa volonté, libéré des contraintes inhérentes à l'incommode super-héros. Depuis les années 2000, la mort de ce personnage à la fin du film est de plus en plus fréquente, c'est le cas de Rossi dans *Mon colonel*, de Terrien dans *L'Ennemi intime* et de Saïd dans *Indigènes*, triple symbole de la jeunesse sacrifiée dans la guerre. La présence de ce personnage dans un film implique presque toujours une dimension morale, un jugement que l'auteur apporte sur l'Histoire, puisque le « Candide » se caractérise par les choix qu'il devra faire.

Le personnage de Terrien peut se voir à la fois comme l'idéal-type de ce protagoniste et sa caricature. Le lieutenant est interprété par Benoît Magimel, acteur que le grand public connaît justement pour ses incarnations de bons justiciers dans *Les rivières pourpres 2* (O. Dahan, 2004) et *Les chevaliers du ciel* (G. Pirès, 2005). Le patronyme est à mettre en relation avec les explications que Florent-Emilio Siri donne dans sa masterclasse sur l'aspect irréel qu'il avait voulu donner à la scène d'ouverture, par un éclairage en nuit américaine bleutée. Terrien vient de notre planète et arrive dans un autre monde, calciné par la guerre comme un astre mort. « *Sa physionomie annonçait son âme* », disait Voltaire, et en effet, Terrien apparaît sorti d'un arrière-plan flou, couvert de poussière comme un déterré. Il intervient durant la scène des funérailles de Constantin, officier tué par erreur la veille, que Terrien remplace. La mise en scène suggère que Magimel en est le fantôme, puisque personne ne remarque son « apparition », sauf Dougnac, meurtrier indirect de Constantin qui avait ordonné d'ouvrir le feu. « *Quand un ordre est moralement inacceptable, on doit le refuser* », déclare Terrien dans la scène 40 du scénario, exposant assez naïvement ses états d'âme à Berthaut. Terrien est donc l'incarnation du héros plein de moralité, à opposer à Berthaut, ainsi qu'au personnage de Vesoul, succédané du Kilgore d'*Apocalypse now*, qui apparaît comme un « méchant » de western en descendant lourdement de ses bottes noires l'escalier filmé en grand-angle. La multiplication des plans à la jumelle et des gros plans de Magimel participe à la subjectivisation, ainsi que la modification du son pendant la scène de combat qui devient un ronronnement correspondant au choc vécu par Terrien. Ces techniques sont utilisées pour concrétiser le thème sous-tendant le film : la transformation d'un citoyen lambda, du spectateur, en créature violente. « *Depuis longtemps, je voulais éclaircir le mystère du basculement, comment un homme ordinaire devient un bourreau banal, voire un témoin*

indifférent ». C'est ce qui semble avoir le plus frappé Patrick Rotman dans les témoignages qu'il avait recueilli pour son documentaire *L'Ennemi intime* et ce que lui et Siri tentent de montrer. « *Au fond de l'être humain, il y a une espèce de bête [...] ils n'ont pas assez, comme on dirait en psychanalyse, de surmoi, assez de défense pour résister à ça. Les barrières tombent, toutes les barrières tombent* »³², déclare Edmond Sanquer, médecin témoin interviewé par Patrick Rotman. Or, ce thème du voyage vers le « côté obscur » de l'âme a déjà été largement traité dans les films américains. Ainsi *Platoon* se terminait-il par le célèbre monologue intérieur, dont les premiers mots sont : « *- I think now, looking back, we did not fight the enemy; we fought ourselves. The enemy was in us.* » L'ennemi intime, donc. Les clichés présents dans le film de Siri sont donc d'une autre nature encore que ceux cités précédemment, puisqu'ils sont issus d'une certaine culture cinéphile que les spectateurs sont de plus en plus nombreux à posséder, quel que soit leur âge. La figure du colonel Kilgore, et son penchant pour « l'odeur du napalm », en font parties. Les soldats avançant en file indienne comme des silhouettes se découpant sur la ligne d'horizon, les djebels filmés comme des canyons californiens, le désert et les cris rauques des charognards sont autant d'images connues des amateurs de films de guerre et de westerns. Le décor du QG et de la salle commune des Français semble photocopié de *Platoon* et le gros plan de Terrien chaussant ses verres fumés en signe de déshumanisation est un cliché déjà démodé aux Etats-Unis, d'ailleurs absent du scénario. Le problème des symboles modernes est encore plus criant pendant la scène de la gégène, censée être le moment de basculement définitif de Terrien dans le Mal. Le montage stroboscopique et la mise en scène, inspirée du postmoderne Jan Kounen, le spécialiste français du cinéma d'adolescent MTV, alourdissent le sujet et desservent les problématiques abordées en déportant ce qui aurait pu être un bon film de guerre psychologique vers un film à effets « branchés ». Le gros plan persistant sur un Terrien disjoncté pendant la scène de la gégène symbolise le travers du film, trop proche de son sujet pour inspirer une quelconque réflexion.

L'Ennemi intime est moins un film de guerre qu'une Messe des Morts, celle qui n'a pas été célébrée pour les victimes de la guerre d'Algérie. La bande originale composée par Alexandre Desplat ouvre le film par une mélodie pour violons et trompette proche d'un lent *Introit*. Plus loin, Dougnac, ivre mort, exhale à la trompette un déchirant *Tuba mirum*, couvrant les hurlements des torturés, cris des spectres rappelant Terrien au Royaume des morts. *Lacrimosa* et *Confutatis* (« *Quand les damnés confondus seront voués aux flammes* ») se mêlent dans la scène du premier face-à-face entre l'armée et le FLN, lorsque la tristesse des combattants

³² Patrick ROTMAN, *L'Ennemi intime, récit et scénario*, Points, 2007

tombés fait écho aux ravages des « bidons spéciaux », les bombes au napalm. Le *Dies Irae* est repris par deux fois, lors du massacre du village algérien après la mort de Berthaut et lorsque Terrien sombre dans la folie. Dougnac quitte l'Algérie au son d'un *Requiem*, sa voix off lisant une double épitaphe pour Terrien et pour l'Algérie française : « -Il a eu de la chance de prendre la balle qu'il était allé chercher. »

Une comparaison entre deux personnages d'enfant, Ali de *Cartouches gauloises*, et Amar de *L'Ennemi intime*, met en relief les variétés de représentation morale possibles de la guerre d'Algérie. Quand l'un semble incapable de la moindre malice et passe ses journées à aider famille, amis et voisins pieds-noirs, l'autre connaît un parcours chaotique, s'engageant pour un camp ou l'autre au fur et à mesure des prises de contact. Ali est maître chez lui dans le décor de *Cartouches gauloises*, alors qu'Amar est sans cesse chassé du champ, fuyard dans son propre pays, jusqu'à l'avant-dernière scène où il revient, armé, reprendre possession de son espace. Ali ne vit pas d'évolution, étrangement insensible aux massacres, tandis qu'Amar tient à porter allégeance au lieutenant Terrien, lorsque celui-ci fait preuve d'une clémence opposable à l'implacabilité du FLN, avant de se retourner contre lui au moment de la transformation de l'idéaliste en tortionnaire. Ali incarne l'innocence triomphante par fidélité à sa famille et à ses amis, Amar est une mise en abyme du sujet du film, celui de la corruption par la violence. Sa relation avec Terrien, peu développée, n'en est pas moins lourde de significations dans le contexte moral du film, puisqu'il est le seul personnage qui va lui permettre à un moment de retrouver des sentiments qui s'estompent et le supplie de ne pas torturer le vieux villageois. Le parallélisme entre la photo des enfants de Terrien et celle d'Amar et de son frère initie une possibilité de paternité positive pour Terrien qu'il rejette finalement. C'est son humanité que Terrien rejette alors et Amar se change en Némésis, sanctionnant par la mort le mauvais choix de Terrien et devenant à son tour un autre meurtrier. Un autre enfant pris par un contexte d'invasion guerrière est Kolya, jeune Biélorusse dont le village se dresse sur le chemin de l'opération Barbarossa dans *Requiem pour un massacre* (Elem Klimov, 1985). Ce que la France a traduit avec une dimension religieuse était en réalité un titre russe, *Idi i smotri*, signifiant « va et regarde ! », qui correspond exactement à l'injonction que le réalisateur souhaitait porter au spectateur, différente donc de « juge ! » ou de « critique ! ». C'est ce film qui aurait pu servir de référence plutôt que *Platoon* ou *Apocalypse now*, beaucoup plus réaliste et tout aussi percutant et chargé de significations, et pourtant filmé aux trois quarts en longs plans en caméra à l'épaule ou en steadicam, sans aucun effet spécial.

Le défi des films actuels est double, tant au niveau du réalisateur, pris entre innovation et inévitable citation, que pour le public, qui arrive dans la salle avec un certain nombre d'images préconçues en tête, formées par le biais de la télévision. La guerre d'Algérie entre dans cette catégorie et l'absence d'images qui l'a longtemps caractérisé n'a pas empêché le public de s'en faire sa propre idée, en particulier la jeune génération des années 80-90, nourrie d'images violentes et guerrières depuis son enfance. *L'Ennemi intime* ne fait que confirmer ces fausses idées, en rattachant la guerre d'Algérie à toute une tradition de western/film d'action américain, la déréalisant de ce fait.

On avait remarqué dans le premier chapitre le manque de représentation de l'ennemi dans les films sur la guerre d'Algérie, autrement que par des hommes au visage masqué par un turban, renvoyant à la cagoule des terroristes, surgissant du désert pour apporter la mort. Dans les films sortis depuis 2000, la focalisation reste dans le camp des Français, dans *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*. *Cartouches gauloises* propose avec originalité le point de vue d'un petit algérien d'Alger, sans qu'il soit exploité dans le but d'émettre un raisonnement sur les forces en présence. C'est plus le point de vue de l'enfant qui compte. *L'Ennemi intime* développe un aspect de la guerre d'Algérie qui a été très ressenti mais peu exposé dans les films : l'aspect fratricide de la guerre. Les diverses figures du Harki, de l'ancien tirailleur de l'armée française, du vétéran de l'Indo et du déserteur étaient déjà présentes dans les films précédents, elles sont rassemblées dans *L'Ennemi intime*. La présence du Mal en nous-mêmes est redoublée par « l'intimité » existant entre Français et Algériens après cent trente ans de colonisation et la guerre menée au coude à coude contre les Nazis. Après que Bouchareb l'ait filmée dans *Indigènes*, Patrick Rotman consacre au rang de mythe la bataille de Monte Cassino dans le personnage de Saïd, soldat plus Français que les métropolitains : « -Les Américains, les Anglais, les Néo-zélandais, les Polonais s'y sont tous cassé les dents mais pas les soldats de la France libre ! ». Dans le film, l'ennemi est d'abord invisible et n'apparaît que dans les effets de sa violence (le villageois mutilé aperçu à la jumelle, le village massacré dont les corps sont disposés comme dans un tableau de Delacroix). La colonne de Dougnac croit lui tirer dessus dans un premier accrochage, alors qu'il ne s'agissait que d'une autre section française. La scène est redoublée par un duel à mort de scorpions entrevu dans la scène suivante. Lors de la première mission de Terrien, quelque chose est repéré dans un fourré, mais ce n'est qu'un sanglier. L'ennemi est intime, puis animal, comme si l'escouade de Terrien se battait contre un miroir déformé. L'ennemi est introuvable jusqu'au bout, lors de la scène des « bidons spéciaux » et lorsque Terrien l'approche enfin, contournant un rocher, c'est pour découvrir, filmé du même angle, un guerrier aussi essoufflé et tremblant que lui, un

autre *alter ego*. Dans *L'Ennemi intime*, chacun tue celui qui est le plus proche de lui : le FLN tue les Algériens de Taïda (les familles de Saïd et d'Amar sont des victimes du FLN), les soldats français tuent d'autres soldats français, Saïd tue son frère d'armes de Monte Cassino que Dougnac allait épargner et Dougnac se soumet lui-même à la torture à l'électricité. La morale du film, c'est que Français et Algériens formaient une grande famille qui s'est déchirée pendant la guerre et dans laquelle le Mal s'est répandu telle la malédiction des Atrides³³. Le film se termine par la contamination d'Amar, reprenant la figure classique de la violence engendrant la violence, une rhétorique employée pour parler des difficultés politiques de l'Algérie des années 90, ayant l'inconvénient du fatalisme. À l'époque de la guerre, Roland Barthes parlait dans *Mythologies* (1957) de « *l'impuissance à imaginer l'Autre* », car « *l'altérité est le concept le plus antipathique au bon sens* ». Pourtant, Homère, en écrivant *L'Iliade*, l'un des premiers récits de guerre jamais faits, s'appliquait à peindre avec constance la situation des deux camps, et la mort d'Hector n'était pas décrite comme une joie, pas plus que celle de Patrocle. Le courroux d'Achille, qu'on peut rapprocher de la folie de Terrien, ne fait pas de lui un monstre inhumain, ou « déshumain », et ses actes répréhensibles mènent au désespoir de Priam : c'est en concentrant une forte émotion dans la célèbre scène de Priam implorant Achille qu'Homère condamne le héros Grec, et non en portant un regard de juge trop appuyé. « *Laissons le passé être le passé* »³⁴ conclut le poète à la fin de l'une des plus belles œuvres de mémoire jamais écrites. Ce qui manque aux films sur la guerre d'Algérie, c'est un regard suffisamment apaisé et désireux de répandre cette paix, possible même dans la dénonciation de la torture et de la guerre sale, qui imposerait au réalisateur d'insuffler un certain souffle à son film et de ne pas réduire la guerre d'Algérie à une suite de meurtres aveugles « *écrits depuis le début* », comme le fait *L'Ennemi intime*. Patrick Rotman est pourtant le seul à avoir donné un visage au FLN, à travers la filiale implantée en France décrite dans *Nuit noire* sur trois niveaux : les exécutants, les intermédiaires et le haut commandement. Le poids du jugement moral de *L'Ennemi intime* l'empêche de retrouver la vision objective et l'équilibre des vérités atteint dans *Nuit noire*. On est encore loin de la récente démarche de Clint Eastwood, sans précédent à Hollywood, filmant la bataille d'Iwo-Jima, très chargée de symbolique patriotique aux Etats-Unis, du point de vue japonais dans *Lettres d'Iwo-Jima* (2007).

³³ Dans la masterclass présente dans les bonus du DVD de *L'Ennemi intime*, Florent-Emilio Siri parle de son film comme une « tragédie grecque »

³⁴ Homère, *L'Iliade*, chant XVI, 60

2.2 La représentation de la guerre

« *La caméra montre, et ne voit pas* »

(Jacques Dissard, *L'ennemi invisible : les Vietnamiens dans les films de guerre américains*)

2.2.1 La question du réalisme

La sortie récente du documentaire de Jean-Pierre Lledo, *Algérie, histoires à ne pas dire*, interroge sur la légitimité du documentaire par rapport à la fiction. Le cadre du documentaire serait-il plus adapté que celui de la fiction pour traiter d'un sujet pour lequel de nombreux témoins sont encore en vie ? Le domaine du documentaire n'a rien d'hermétique par rapport aux autres genres du cinéma, et les auteurs des documentaires portant sur la guerre d'Algérie sortis depuis les années 1990 sont aussi bien des transfuges de la fiction que des professionnels du reportage, voire des auteurs travaillant hors du monde audiovisuel comme Benjamin Stora. Malgré cette hétérogénéité de créateurs, le genre du documentaire historique a longtemps été particulièrement codifié, autant sur la forme (minutage, format) que sur le fond (succession des témoignages, plans d'ensemble, neutralité du documentariste, éléments exotiques restituant l'ambiance), même si des auteurs comme Ophüls ont cherché à prendre ces codes à contre-pied. Pour ce qui touche à la guerre d'Algérie, l'héritage de René Vautier commence à se répandre dans les années 80, et on découvre, rétrospectivement, ce qu'*Afrique 50* signifiait au niveau du regard et de l'orientation dont un documentariste pouvait faire preuve sur une situation donnée. René Vautier n'aura pas d'épigone atteignant sa célébrité et les frontières des genres du documentaire et de la fiction se sont considérablement brouillées, non pas au niveau du récit filmique mais au niveau des objectifs. Ainsi, *La Bataille d'Alger* est à la limite de l'hybridation et sa visée de reconstitution et de restitution se rapproche d'une tentative de « documenter » le spectateur sur cet épisode de la guerre, en lui fournissant fiches descriptives et photos des décors. La question du réalisme des films et documentaires sur la guerre d'Algérie est donc double, puisqu'elle porte sur la reconstitution et sur le regard du réalisateur. Par reconstitution, on entendra non seulement les visuels liés aux villes et aux campagnes de l'Algérie des années 50-60, mais aussi la justesse des événements présentés et la crédibilité des actions des personnages à la fois par rapport à ce qu'on sait déjà de l'époque

et par rapport à ce que l'on en imagine. Le regard du réalisateur, à travers ses commentaires (dans le cas d'un documentaire), sa mise en scène et ses choix narratifs, désigne son interprétation des événements et sa conception de l'Histoire. Tout film est le fruit d'un regard, et même la spartiate *Trahison* est marquée par des jugements spécifiques de son auteur en matière de cinéma et d'Histoire. Validité de la reconstitution et originalité du regard doivent s'équilibrer pour que le film soit plus qu'une page d'un manuel d'histoire, sans prétendre à l'impossible exhaustivité ni à la reproduction véridique.

Les critiques, comme les auteurs, parlent souvent de degré de réalisme d'un film. Comment le calculer dans le cas des films sur la guerre d'Algérie ? C'est avec surprise qu'on lit dans *La Nouvelle République*³⁵ les réactions d'anciens combattants devant *L'Ennemi intime*, qui est le film comportant le plus d'effets techniques de tous ceux cités : « *L'ennemi intime réussit cette performance que les scènes de combat font vrai aux yeux mêmes de ceux qui sont passés par là* ». Le critère de l'absence ou de la réserve du réalisateur par rapport aux effets spéciaux n'est donc pas un gage d'apparence de réalisme et l'effort de recréation par des procédés artificiels ne nuit pas à l'impression faite sur le spectateur de revivre ce qu'il a vécu. Les possibilités offertes par les techniques modernes de modification de l'image et du son ont permis l'émergence d'une impression de réalité, en passe de remplacer le réalisme issu de l'école rossellinienne et en adéquation avec les expériences fortes recherchées par les spectateurs. Cette montée de ce qu'on pourrait qualifier, de la même façon que les peintures de Chuck Close et Richard Estes, d'hyperréalisme a bouleversé la notion de réel des spectateurs, qui tendent à confondre les effets de la distorsion des sens humains avec le pur spectacle de la nature. Ce dernier reste bien sûr inaccessible, mais c'est une querelle d'école qu'on retrouve perpétuellement dans l'art, par exemple entre réalistes (Corot, Courbet) et impressionnistes, ne cherchant pas à définir ce qui est réel ou non, mais ce qui mérite d'être représenté. Ainsi, la recherche excessive de reproduction des sens humains (l'imagerie 3D par exemple) conduit le cinéma à se croire plus vrai que nature, comme si les acteurs d'une pièce de théâtre oubliaient qu'un simple rideau pouvait mettre fin à leur histoire. Il semblerait que dès lors, les cinéastes se partagent en deux catégories sur ce point. Quand certains, comme Philippe Faucon et Rachid Bouchareb, privilégient la simplicité des moyens afin d'effacer la présence du réalisateur, réduite au montage et à une mise en scène neutre, c'est-à-dire laissant au spectateur le choix d'une interprétation en terme de symboles ou d'une simple réception, d'autres orientent le regard, cisèlent des plans complexes et utilisent des effets voyants, c'est

³⁵ Yves REVERT « C'est le meilleur film qu'on ait vu sur la guerre d'Algérie », *La Nouvelle République*, 10/10/07

le cas de Florent-Emilio Siri et, dans une moindre mesure, de Mehdi Charef, qui se signale surtout pour son emploi des couleurs. Laurent Herbiet, lui, utilise des artifices facilement visibles (le noir et blanc, le flash-back, les filtres) mais se place plutôt du côté de la discrétion, puisque ces techniques, très anciennes, sont presque indolores sur le public moderne. L'importance du réalisme dans ces films tient à la façon dont va être délivré le propos du réalisateur. Ainsi, on voit bien que *L'Ennemi intime* découle d'une agglomération de témoignages réunifiés dans l'histoire commune de quelques personnages. On part du tout vers la partie (pour revenir au tout), alors que *La Trahison* est l'adaptation d'un livre, et donc d'un témoignage unique, à travers lequel Philippe Faucon a cherché en quoi la situation du couple lieutenant Roque/caporal Taïeb illustre un drame universel. L'exemple de *L'Ennemi intime* est révélateur, car il s'agit d'un titre commun à un documentaire et une fiction du même auteur. Le propos ne varie pas entre les deux films, c'est celui des « *violences dans la guerre d'Algérie* », mais la volonté de répéter ce qui a été dit en employant le langage de la fiction découle d'un désir de changer d'échelle, puisque le documentaire ne bénéficie pas d'une diffusion comparable à celle d'une fiction à gros budget. Telle est peut-être la différence la plus manifeste entre les deux genres, savoir que l'un s'adressera au public des mercredis de l'Histoire sur ARTE, tandis que l'autre sera vu par le public de *La grande vadrouille*.

Guy Gauthier³⁶ raconte comment, depuis les romans de Jules Verne, le documentaire a toujours fait des emprunts à la fiction par peur d'un didactisme ennuyeux. La dramatisation du sujet est ainsi une caractéristique commune aux documentaires et aux fictions, une démarche devenue un réflexe dans le cinéma occidental, qu'on peut opposer à la frugalité de nombreux réalisateurs asiatiques (Ozu au Japon, Jia Zhang-Ke en Chine). L'appel au *pathos* est sensible autant dans la version documentaire de *L'Ennemi intime* que dans sa version cinéma ou dans *Indigènes*, deux films qui cherchent à fléchir le spectateur en jouant sur les mécanismes de l'attachement ou de la répulsion, principalement vis-à-vis des personnages. D'ailleurs, des réalisateurs cités, celui employant le plus volontiers les artifices modernes du film est Patrick Rotman, pourtant documentariste émérite. Le documentaire, tout comme la fiction, cherche à transmettre des histoires, des récits, la différence résidant dans l'internalisation du procédé narratif dans la fiction. Alors que le genre documentaire moderne tend à imiter les mises en scène de la fiction, Philippe Faucon fait la démarche inverse et tente de revenir au « cinéma du réel » (parcours confirmé par le titre de son dernier film : *Dans la vie*), en refusant les bandes musicales, les éclairages trop appuyés, les dialogues de théâtre. Selon lui, le réalisme d'un film n'est pas dans la qualité de reproduction d'une expérience subjective mais, au

³⁶ Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 2002

contraire, dans un face-à-face avec l'image objective dépassant la perception physique pour rechercher l'expression de l'âme, comme le faisait Andrei Roublev dans ses icônes religieuses.

Après l'époque Patrick Rotman, l'actuel documentariste le plus intéressé par l'Algérie est Jean-Pierre Lledo, qui a apporté au mois de février dernier avec *Algérie, Histoires à ne pas dire* la troisième pierre de sa « Trilogie de l'Exil ». Le premier volet, nommé *Un rêve algérien* suit le retour d'Henri Alleg, auteur de *La Question*, en Algérie, à la recherche de ses compagnons de lutte « pro-Algérie libre » (c'était le titre du quotidien qu'il avait fondé) de l'époque. Le documentariste dépeint une Algérie actuelle en proie à des difficultés économiques et sociales, en contraste avec les déclarations d'amour faites à ce pays par ceux qui s'étaient battus pour le libérer. Il suggère donc clairement que l'Algérie aurait mérité un meilleur sort que celui qui est le sien, et que sa liberté n'a pas été mise à profit par ses dirigeants. Deuxième chapitre *Algérie, mes fantômes* (2003), met en scène la classique quête de témoins et d'histoires, sous l'angle déclaré de la nostalgie. Car Jean-Pierre Lledo est lui aussi un témoin, en tant qu'algérien de famille juive, chassé de son pays en 1993 pour ses travaux intellectuels que des groupes islamistes jugeaient dangereux. Le documentaire s'achève par l'image de deux jeunes agitant des drapeaux français et algériens pour fêter la victoire des Bleus à la Coupe du monde de foot en 1998. Commentaire du réalisateur : « *Seul un jeune de cette génération peut faire ce geste-là.* ». Là encore, Aux antipodes d'une simple galerie de portraits de témoins, les trois films de Lledo forment une œuvre personnelle, aussi intéressante sur le fond pour ces « histoires à ne pas dire » inédites que dans le contexte de la vie d'un cinéaste persécuté dans son propre pays. Le troisième volet insiste aussi sur les vides de l'Algérie indépendante, par exemple l'absence d'un important chef de maquis mystérieusement disparu. Le micro est donné à plusieurs algériens se plaignant de l'islamisation du pays. Par ailleurs, ce documentaire donne la voix à de nombreux membres du FLN dans différentes régions et en peint la diversité, entre ceux qui rêvaient d'une Algérie pacifiée et ouverte et ceux qui provoquèrent les massacres d'Européens et de non-musulmans. L'engagement du réalisateur est également limpide concernant l'existence avant la guerre d'une cohabitation possible entre Juifs, Chrétiens et Musulmans, qui se double d'une critique virulent du régime en place. De nombreuses séquences dégagent de l'émotion, lorsque les témoins s'interrogent sur les raisons, introuvables, de la haine des Algériens contre les Européens. La sortie du film le 26 février 2008 a provoqué d'intenses débats en Algérie, mais aussi sur Internet, nouveau lieu d'échange direct entre Français et Algériens. « *Vous croyez poser la main sur les cendres, mais les braises sont toujours incandescentes* », disait Pierre

Schoendoerffer³⁷ et, en effet, la lecture des blogs et forums ouverts sur le sujet du film de Lledo est surprenante pour la violence de certains des billets, écrits par des jeunes comme par des personnes plus âgées, se renvoyant mutuellement les crimes commis, comme si défendre l'un ou l'autre partie revenait à justifier les exactions. De nombreux auteurs, parmi eux Benjamin Stora et Brahim Senouci, critiquent les partis pris de l'auteur de dénoncer la violence du FLN, plus que la répression de l'armée française (ce qu'il avait cependant déjà fait dans *Un rêve algérien*), et de passer sous silence les méfaits de la colonisation par un mythe du paradis perdu. Quoi qu'il en soit, le film a été censuré par le gouvernement algérien. Dans la troisième partie, l'un des témoins a refusé d'apparaître en apprenant cette censure, et la plupart des critiques reconnaissent le courage de Jean-Pierre Lledo et l'intérêt de sa démarche de filmer exclusivement en Algérie.

La lutte de revendication pour la détention de « la » vérité n'est pas terminée, et les tensions sont encore vives dans un contexte où le gouvernement ne s'est guère engagé plus en avant que la reconnaissance officielle d'un état de guerre en Algérie. Un film engageant forcément un choix de focalisation, puisqu'on ne peut tout dire sur la guerre d'Algérie en un film, chaque tentative subit des critiques l'accusant de vouloir cacher la réalité en ne la restituant que partiellement. Sur chaque film pèse le soupçon de velléité d'universalisation de « sa » vérité, dans l'impossibilité d'unifier ce kaléidoscope qui compose la filmographie de la guerre d'Algérie. Et plus on rejoue à l'écran ces scènes de violences, de torture, de « *fascination pour le Mal* » (Patrick Rotman), plus la guerre d'Algérie se déréalise, parce qu'on ne voit plus ce qui la distingue des autres guerres, parce que par manie de la dénonciation, contractée pendant les années de silence, la priorité est donnée à la mise en scène des méfaits des uns et des autres, les deux camps étant renvoyés dos à dos, sans réflexion sur la nature même des causes, ce qui risquerait de froisser un groupe porteur de mémoire. Peut-on expliquer la torture, comme le fait *L'Ennemi intime*, par la seule perte de raison après une mise en condition par l'alcool et la perte des repères ? Sur ce point, le documentaire apporte une garantie de réalisme supplémentaire, puisqu'il évite la caricature en filmant non pas des acteurs de théâtre, mais les acteurs de la vie. On ne peut se passer pourtant de la fiction, tant nous avons besoin d'histoires pour comprendre l'Histoire et parce que notre époque est marquée par le besoin de traduire en langue cinématographique aussi bien les grands événements que les faits divers. La question du réalisme disparaît alors d'elle-même puisque s'asseoir dans une salle de cinéma, c'est aussi accepter tacitement de regarder des pixels

³⁷ Fathi BEDDIAR, « Carte blanche à Pierre Schoendoerffer », interview réalisée par *Excessif.com*, le premier quotidien du cinéma

s'agiter pendant deux heures. De même que les animaux de Lascaux et d'Altamira ne sont pas représentés dans les proportions réelles ni dans des positions crédibles, les films n'ont pas vocation à dupliquer la réalité, mais plutôt à faire l'Histoire en la refaisant, à la poursuivre en la rejouant, à la comprendre en s'en éloignant.

2.2.2 La question du débat

Le principal problème posé par la représentation d'une guerre est la violence des images. C'est un problème rencontré par de nombreux films modernes d'une manière comparable aux films portant sur la guerre d'Algérie. Des critiques ont fustigé la complaisance de *L'Ennemi intime* : « *La volonté de nuancer les arguments souvent caricaturaux au cours des batailles mémorielles en montrant les atrocités perpétrées par les deux camps, le désir aussi d'examiner les causes qui poussèrent de simples citoyens à s'adonner aux pires sévices sont disqualifiés par la main lourde d'un cinéaste qui manque de profondeur morale et que l'on sent viscéralement fasciné par la violence virile qu'il entend pourtant dénoncer.* »³⁸ Le terme complaisance (de *cum* et *placere* : se plaire avec) est défini péjorativement comme une « *attitude de faiblesse exagérée qui consiste à accepter ou à satisfaire toutes les exigences de quelqu'un* ». Dans le cadre du cinéma, la complaisance pour la violence désigne une forme jugée perverse de plaisir instillé au spectateur devant des actes moralement condamnables, comme le viol ou la torture. Sur ce plan, *L'Ennemi intime* ne joue bien sûr pas dans la même catégorie que certains films américains ou japonais à l'esthétique *snuff*. D'ailleurs, le livre publié par Patrick Rotman (rassemblant son scénario et les témoignages) contient des violences encore plus terribles. Par exemple, la scène d'exécution du personnage interprété par Fellag dans le film est inspirée du témoignage du Harki Rachid Abdelli, et Patrick Rotman relate dans le chapitre *Corvées de bois* l'exécution du vétéran de Monte Cassino, plus sanglante que dans le film³⁹. Les questions posées par la représentation de la guerre d'Algérie tournent autour du recul permis et du débat possible après visionnage du film.

Le dramaturge allemand Lessing, au 18^{ième} siècle, avait déjà remarqué que « *la séduction est véritable violence* ». Aujourd'hui, la notion de spectacle tend à se confondre avec la mise en scène de la guerre ou du duel, qui est le ressort unique d'un nombre croissant de grosses productions. Frappé par l'outrance de ce qu'il voit comme Terrien découvrant que la réalité

³⁸ Didier PERON : « Voyage au bout de l'ennemi », *Libération*, 03/10/07

³⁹ Patrick ROTMAN, op. cit.

surpasse son imagination, le spectateur éprouve alors des réactions primaires, soit de peur et de dégoût, soit de plaisir et d'accoutumance, souvent les deux. C'est exactement ce qui se produit dans l'âme de Terrien. Au départ révolté par la forme de violence la plus « routinière » (le coup de crosse de Rachid), il reproduit pourtant la brutalité dénoncée après s'y être habitué dans un processus gradué semblable à une initiation, l'exact inverse de l'éducation et de la répression des pulsions. Sans s'étendre sur les contestations philosophiques et psychologiques opposables à cette vision manichéenne de l'Homme, on se bornera à remarquer qu'au cinéma, s'il est maintenant « mal » de tuer une femme sans défenses, il est toujours permis en 2008 de massacrer des militaires cambodgiens dans *John Rambo*.

Le cinéma contemporain et la popularisation d'ouvrages tel que *Les Bienveillantes* (J. Littell, 2006) a fait admettre l'idée que nous sommes tous capables du « passage à l'acte », mais semble aussi impliquer que le Mal est une fatalité à laquelle on succombe forcément. *L'Ennemi intime* se place dans cette lignée au niveau du personnage de Terrien, mais contredit l'irrésistibilité du Mal par le personnage de Dougnac qui parvient à sortir de la violence par la désertion. Olivier Mongin estime qu'on est passé « d'un type de représentation de la violence à un autre [...] qui correspond de moins en moins à l'expérience d'une confrontation »⁴⁰. Ce qui importe maintenant se rapproche de « l'énorme » dont parle Jean Clair, « ce qui excède la vision, ce que le regard ne peut pas contenir, pas absorber »⁴¹. A ce titre, *Indigènes* gagne en dignité ce qu'il perd en modernité, puisque la violence reste circonscrite au champ de bataille et les morts ne concernent que les militaires tués au combat, les armes à la main. *Mon colonel* décrit diverses violences civiles (terrorisme, exécutions, torture), sans pouvoir être accusé de complaisance car leur temps de description à l'image est court, tandis que le film s'étend sur les pensées de Rossi, mises en abyme par la double narration diégétique de Gallois et de Rossi. C'est aussi grâce à ce personnage de Gallois, dont Laurent Herbiet s'applique à filmer les réactions d'approbation et de déception, qu'on obtient un recul appréciable, mais mal compris par la critique qui y vit de la timidité. La volonté de choquer le spectateur est bien sûr préférable au chimérique *Michou d'Auber*, mais une autre illusion consiste à croire que la franchise crue et la retranscription telle quelle de témoignages datant de quarante ans et provenant uniquement de militaires se suffisent à elles-mêmes pour dégager la vérité de l'Histoire. Marie-Josée Mondzain écrit que « *Le spectacle de la violence n'entraîne ni ne suspend l'exercice de la violence, tout comme le spectacle de la vertu n'entraîne ni ne suspend*

⁴⁰ Olivier MONGIN, *La violence des images : comment s'en débarrasser ?*, Seuil 1997

⁴¹ Jean CLAIR, *La barbarie ordinaire, Music à Dachau*, Gallimard, 2001

l'exercice de la vertu. La seule véritable violence est de suspendre la pensée, fut-ce avec le spectacle de la vertu. »⁴² On pense alors à la société Maori, dont les rites impliquaient des icônes parfois violentes, comme d'effrayants masques ou de douloureux tatouages, conservant toujours un objectif d'apaisement final et un cadre cérémonial précis. C'est ce qui manque à de nombreux films contemporains, qui était pourtant présent dans de nombreux mangas et animés japonais codifiés à l'extrême qui avaient été accusés à l'époque de violence outrancière. L'extrémisme des représentations d'un nombre croissant de films, portant parfois sur l'Histoire (les films soi-disant historiques de Mel Gibson, par exemple), est symptomatique d'une saturation d'images non interprétées et non « recyclables », pour reprendre le terme d'Olivier Mongin. Ce dernier pose clairement une différence entre la violence à la télévision ou dans, par exemple, le film *Tueurs nés* (Oliver Stone, 1994), et la violence « recyclée » ou réfléchie dans les films de Kubrick et de Scorsese. Dans *Orange mécanique* (1971) comme dans *Taxi driver* (1974), la violence n'est pas une donnée naturelle, elle est en revanche polyphonique et ne se réduit pas au mouvement circulaire de reproduction perpétuelle. La télévision, l'ordinateur et l'Internet (le site youtube) nourrissent nuit et jour un flux d'images ininterrompu, emportant toute interprétation sur son passage. Jean Baudrillard prend l'exemple des actes terroristes, à la symbolique soigneusement calculée, pour montrer la fascination pour l'image auto-suffisante, elle-même remplacée immédiatement par une autre image à la télé, qui n'a souvent rien à voir. Si l'*eikôn*, l'image iconique, peut mener au cliché, l'*eidolôn*, l'image désincarnée, détachée, non porteuse de représentation, mène au vide et donc, à l'oubli. C'est ce contexte qui fait toute la difficulté de montrer les violences de la guerre d'Algérie au cinéma, d'autant plus qu'il est devenu presque impossible de dissocier violence militaire et violence urbaine, un contexte qui demande du réalisateur autant de précision que de mesure. Deux qualités qu'on retrouve chez Philippe Faucon, puisque sa *Trahison*, refusant toute représentation sanglante, part du postulat que le spectateur moderne a une idée de ce à quoi ressemble une séance de torture, que ce soit dans une cave de la Gestapo ou un DOP français, et préfère se concentrer sur ce qui faisait la spécificité de la guerre d'Algérie : les choix d'affiliation des hommes.

Le débat, dans un premier temps interdit, puis longtemps refoulé, a été ensuite faussé par l'intrusion d'affaires liées au contexte politique qui a empêché l'identification des vraies questions. Un exemple en est l'affaire Papon, qui a polarisé l'attention médiatique et personnifié l'image du « policier SS » sans remettre en cause le pouvoir politique de l'époque,

⁴² Marie-Josée MONDZAIN, « Les enjeux de la violence à la télévision », *Alternatives non violentes*, 3^{ième} trimestre, 1999

curieusement anonyme et invisible, écrasé par l'ombre de De Gaulle. L'image du terroriste FLN est aussi constamment rapprochée du terroriste islamiste international, assimilation aussi inféconde que celle du colonel français à l'officier nazi, que Costa-Gavras prenait garde à éviter en construisant le personnage de Raoul Duplan. Ces débordements sont liés au manque des repères qui auraient dû cadrer le débat sur la guerre, à commencer par la dénomination de guerre et une répartition réaliste des différents acteurs et des phases datées. La démarche aristotélicienne sur la recherche des causes des événements aurait été souhaitable plus tôt et même encore aujourd'hui, le seul film traitant de certains aspects qui ont mené à la guerre d'Algérie reste *Indigènes* qui fait appel aux connaissances du spectateur pour reconstruire la chronologie et éviter tout prophétisme mal placé. *Indigènes* montre moins les causes du déclenchement de la guerre que les raisons de la difficulté de cette guerre, puisque soldats algériens et français avaient fait connaissance pendant la seconde guerre mondiale. Aucun des personnages principaux d'*Indigènes* ne sera un soldat du FLN, puisque la plupart d'entre eux meurent en Alsace et qu'on voit Abdelkader vivre en France, des années plus tard. *Indigènes* fait prendre conscience que le sang algérien avait déjà été versé pour la France, avant d'être versé par la France et de faire couler celui de la France. La violence entre les deux camps n'était donc pas inéluctable, mais la lutte contre les Allemands l'avait introduite, les injustices et le système colonial l'avaient fait croître et la haine raciale l'a alimenté.

Qu'on débatte sur lequel des groupes, Harkis, pieds-noirs ou civils algériens, a le plus souffert de la guerre et subi le plus d'injustices, soit. Mais les réactions épidermiques, comme celle du général Bernard Gillis, président de l'ASAF (Association Soutien à l'Armée Française) auteur d'une lettre ouverte à Patrick Rotman dans laquelle il nie que de telles exactions aient été commises par l'armée française (« *tous de bons Français* »), ne sont plus appropriées, au vu de la masse de témoignages rassemblés. Les débats sur la guerre d'Algérie se caractérisent aussi par un mécanisme de transmission des fautes, comme des souffrances, des pères sur les fils. Ainsi, *Mon colonel* est entièrement bâti sur le thème de l'héritage : le témoignage de Rossi sert à Gallois de clé pour comprendre le présent (le meurtre de Duplan), le père Rossi prend sur lui la mémoire de son fils mort et se bat pour lui dans le présent. « *Un mort n'a pas besoin d'être tué deux fois* », disait Antigone dans la pièce de Sophocle, et ceux qui ont un proche qui a disparu dans la guerre veillent à ce que ceux-ci ne meurent pas une seconde fois, par l'oubli ou par la honte. La mémoire d'une guerre aussi complexe que la guerre d'Algérie requiert plus que jamais du respect, le même dont fait preuve Rachid Bouchareb lorsqu'il évoque le sort de quatre tirailleurs algériens, sans aucune visée pamphlétaire ni diffamatoire.

Nous sommes encore loin du consensus et de l'Histoire commune, concernant la guerre d'Algérie, et c'est de la part du gouvernement qu'une ouverture se fait le plus attendre.

Le voyage de Nicolas Sarkozy à Constantine le 5 décembre dernier a donné lieu à un numéro d'équilibriste de la part du président, décrit par Yves Thréard⁴³. Il s'agissait d'aller aussi loin possible avec les mots dans la reconnaissance de la tragédie, aussi bien envers les Algériens qu'envers les rapatriés, sans jamais prononcer les mots « pardon » ou « repentance », situation comparable au jeu de société *Taboo*, dans lequel il s'agit de faire deviner un mot en respectant une liste de mots interdits. En l'occurrence, il a « *reconnu la responsabilité de l'État français dans l'abandon des harkis, promis reconnaissance et une meilleure indemnisation* ». C'est ce dernier mot qui pose problème depuis plus de quarante ans, puisque les associations d'enfants de Harkis (Harkis et Droits de l'Homme, AJIR pour les Harkis présidé par Saïd Merabti) estiment que l'Etat a une « dette » envers eux car l'abandon de leurs pères a provoqué la détérioration de leurs conditions de vie et leur incapacité à s'intégrer par manque de reconnaissance. Malgré la levée des tabous, Nicolas Sarkozy, comme Jacques Chirac, s'en est tenu à des promesses imprécises, même si son projet plus ou moins utopique d'« union méditerranéenne » constitue une main tendue vers l'Algérie. De nombreuses associations de rapatriés et d'enfants de Harkis poursuivent leurs discours vindicatifs envers l'Etat jugé « coupable », sans parler des nostalgiques de l'OAS qui ont trouvé dans les forums d'Internet un nouveau moyen d'expression permettant une grande liberté d'expression, et surtout l'anonymat, ainsi que la certitude d'être lu, ne serait-ce que par d'oisifs « surfeurs ».

Le cas d'*Indigènes* dévoile les rouages du fonctionnement de la mémoire en France. Le cas des anciens combattants de l'empire colonial, à savoir les zouaves, spahis, goumiers marocains, tirailleurs algériens et sénégalais, fait partie des trous de mémoire de la mémoire du 20^{ième} siècle français. Dire que leur sort et leur engagement dans les deux guerres mondiales et la guerre d'Indochine méritaient un film est un euphémisme, à la mesure de l'oubli dans lequel ils sont tombés pendant les guerres de décolonisation, alors même que leur valeur au combat avait fait l'objet d'éloges de la part des officiers supérieurs dès 1914-1918. Le projet de Rachid Bouchareb date de 1996 : « *Je voulais juste transmettre au public un chapitre historique absent de tous les manuels scolaires* », déclare-t-il à propos d'un projet au départ modeste pour lequel il se battra pendant dix ans dans une véritable « *croisade politique* »⁴⁴. Les demandes de financement n'aboutissent pas. Pourtant, la première guerre mondiale revient à la mode, avec *Capitaine Conan* (Bertrand Tavernier, 1996), *La chambre*

⁴³ Yves THREARD, « Reconnaissance sans repentance », *Le Figaro*, 06/12/07

⁴⁴ Christophe CARRIERE, « Indigènes, quelle histoire ! », *L'Express*, 21/09/06

des officiers (François Dupeyron, 2001) et *Un long dimanche de fiançailles* (Jean-Pierre Jeunet, 2004), dans lesquels les troupes coloniales apparaissent, au mieux, en éléments de décor. C'est en recevant le soutien de l'acteur Jamel Debbouze après le succès d'*Astérix et Cléopâtre* en 2002 que le projet prend enfin son essor, puisque l'acteur apporte sa coproduction et sa relation privilégiée avec le Roi du Maroc. L'importance de l'engagement des acteurs, parmi eux Samy Naceri, Roschdy Zem et Sami Bouajila, explique la construction du film autour de ses personnages. Le film obtient ensuite une avance sur recettes de France Télévisions, mais ce n'est pas suffisant pour le projet qui est maintenant un film de guerre à grande échelle. L'étape suivante est politique, et passe par les importants débats au printemps 2004 à l'Assemblée Nationale sur le thème de l'immigration. Par un jeu de contacts et de carnets d'adresses entre l'intervenant à l'Assemblée, l'influent Claude Bébéar, et les responsables de Canal +, le projet franchit un nouveau pas en 2005. Usant à fond de la représentation positive de soldats algériens combattant pour la France en germe dans le projet, l'équipe persuade le conseil régional d'Ile-de-France de verser des fonds afin de commencer le tournage. Le projet devient une « *grande cause nationale* », à laquelle se joignent le député UMP Pierre Méhaignerie, la productrice Dominique Cantien, Nicolas Sarkozy et enfin, l'Élysée. Certaines personnalités accordent leur soutien en échange d'une photo en compagnie de Jamel Debbouze, ce qui est toujours utile à la veille d'une campagne électorale. L'avant-première a lieu en projection privée devant Jacques Chirac. « *Après le film, raconte le réalisateur, il était sincèrement bouleversé. Je l'ai pris par le bras et lui ai demandé s'il comprenait pourquoi il devait intervenir. Il a répondu: "Je vais le faire."* »⁴⁵ La mise en scène est très médiatique et l'on imagine bien le président de la République, sollicité par l'artiste porte-parole, rétablir la Justice tel Saint-Louis sous son chêne, en l'occurrence revaloriser les pensions refusées aux anciens combattants nord-africains. Face à la menace de remise en question et d'ouverture non contrôlée d'un débat dangereux pour lui, l'Etat, tant à droite qu'à gauche, a préféré s'investir financièrement dans le projet, afin d'établir le consensus avant qu'une crise ne l'ébranle et de faire passer « la pilule » sans passer par le biais contestataire des médias. « *Qui cache ses fautes finit par être trahi par sa conscience* », déclarait le Roi Lear. Sentant l'inévitable, le gouvernement a réussi à récupérer le film et redorer son blason en cédant aux demandes des anciens combattants tout en montrant symboliquement à la communauté immigrée sa collaboration avec les icônes que sont Jamel Debbouze et, avant sa condamnation, Samy Naceri. Le réalisateur n'est pas dupe, puisqu'il finit son film par l'amertume de la vie du personnage d'Abdelkader et un carton accusant explicitement l'Etat

⁴⁵ CHRISTOPHE CARRIERE, art. cit.

d'avoir gelé les pensions. *Indigènes* est plus qu'un geste politique, quand bien même le propos qui aurait pu entraîner une reconsidération générale de la mémoire franco-algérienne a été déjoué en amont.

Une autre nouveauté de l'organisation du débat historique dans les années 2000 est l'émergence à l'école du film comme outil d'apprentissage, par exemple l'association d'enseignants de lycée zerodeconduite.net (L'actualité éducative du cinéma). Ces initiatives participent surtout d'une volonté des professeurs de délivrer un discours sur l'actualité, à travers la pratique croissante des débats en cours, encore expérimentale lors de mes années de lycée et qui semble s'être généralisée. Toutes les disciplines, de l'histoire à l'allemand en passant par la biologie et la fameuse « ECJS » (Education Civique, Juridique et Sociale), cherchent une illustration des cours dans ces films et construisent sur leur base des dossiers pédagogiques, faciles d'accès et synthétisant le cours. Ainsi, les films *La Trahison*, *Indigènes* et *L'Ennemi intime* ont fait l'objet de ces « dossiers d'accompagnement pédagogiques », alors que le film le plus didactique sur la guerre d'Algérie et sa mémoire, *Mon colonel*, n'a pas été cité. Si les trois films apparaissent dans la rubrique Histoire, *Indigènes* est également mentionné en ECJS et *L'Ennemi intime* se retrouve même dans la catégorie Philosophie, le patronage de Patrick Rotman aidant. Ce dernier dossier replace le film dans le contexte historique, en plein Plan Challe (6 février 1959-3 mars 1960), et caractérise la guerre d'Algérie comme une guerre « moderne », au sens de guerre contre-révolutionnaire. Selon les professeurs, si le réalisateur s'est effectivement inspiré des films américains pour suivre la phrase empruntée à Benjamin Stora (« *filmer la guerre d'Algérie comme la guerre du Vietnam* »⁴⁶), il en a rejeté deux caractéristiques : l'héroïsation et le manichéisme. Le vocabulaire utilisé dans le chapitre trois du dossier (*Comprendre la barbarie*) est clairement inspiré des auteurs de l'après-seconde guerre mondiale, parmi lesquels Hannah Arendt ou Robert Anthelme, et on ne sera pas surpris de voir en annexes des textes de Sartre, de Freud et de Saint-Augustin. Le dossier de *La Trahison* semble encore plus éducatif : sans la moindre interprétation philosophique, il dresse une typologie des lieux, des dates, des violences commises et des sentiments contradictoires des appelés algériens. Malgré le risque d'exégèse lié à l'utilisation d'un film dans le domaine scolaire, un dossier comme celui de *La Trahison* rappelle qu'un film est avant tout un objet visuel et sonore à l'observation duquel il faut se tenir, avant toute quête de symbole, cette quête nécessitant une expérience et des connaissances intertextuelles qu'un élève de lycée ne possède pas forcément. C'est aussi une initiation à l'analyse de l'image, à mettre en lien avec le succès des analyses de caricatures et

⁴⁶ Benjamin STORA, *Imaginaires de guerre...*, op. cit.

de photographies en cours de langues, et en rapport avec un contexte où le pouvoir des images semble supplanter celui des textes.

2.3 De nouveaux rapports entre public et artistes

2.3.1 Du côté de la production

2.3.1.1 Les auteurs

Les biographies des auteurs des films de notre corpus révèlent qu'ils sont tous issus de la même génération, celle des années 50. Mehdi Charef est né en octobre 1952, Rachid Bouchareb en septembre 1953, Philippe Faucon en 1958. Quant à Alain Tasma, c'est un « ancien » du cinéma puisqu'il a été assistant de François Truffaut, de Jean-Luc Godard et d'Arthur Penn. Laurent Herbiet et Florent-Emilio Siri sont un peu plus jeunes (nés respectivement en 1961 et en 1965) mais leur collaboration avec des scénaristes aussi expérimentés que Costa-Gavras et Patrick Rotman les rattachent à la génération antérieure. Ces auteurs ne font donc pas partie des jeunes cinéastes français, et ont plusieurs longs-métrages ou téléfilms à leur actif. De plus, ils partagent pour caractéristique commune un parcours atypique, très différent de la voie royale passant par les formations prestigieuses du type IDHEC. Si Rachid Bouchareb est diplômé du Centre d'Etude et de Recherche de l'Image et du Son, une école peu connue axée sur la technique, les autres n'ont jamais étudié le cinéma, que ce soit Philippe Faucon, titulaire d'une maîtrise de lettres d'Aix-en-Provence, Patrick Rotman, historien de formation, ou Florent-Emilio Siri, diplômé de la Sorbonne. Laurent Herbiet a commencé avec un BTS de commerce international et Mehdi Charef n'a reçu qu'une formation...de mécanicien affûteur. Ces personnalités s'inscrivent dans un territoire du cinéma français éloigné aussi bien des grosses productions Canal + que des cercles fermés de compagnonnage des grandes écoles parisiennes. Ces situations impliquent donc certaines difficultés au niveau du montage financier, du choix des stars, de l'accès aux réseaux, mais permettent plus de liberté, ce qui est vital quand il s'agit de parler de la guerre d'Algérie. De plus, tous ces réalisateurs, s'ils sont anonymes pour le grand public, étaient déjà estimés dans la profession. Au moment de préparer les films cités, Mehdi Charef et Philippe

Faucon avaient obtenu des prix à Cannes, l'un pour *Le Thé au harem d'Archimède* (1985), son premier film adapté d'un roman de Costa-Gavras, l'autre pour *L'Amour* (1990), et Rachid Bouchareb avait été nommé à l'oscar du meilleur film étranger pour *Poussières de vie* (1995). Les auteurs des films récents sur la guerre d'Algérie présentent des profils comparables : ceux de cinéastes chevronnés, discrets, puisant dans leurs biographies des points de vue originaux et intéressés par les questions auxquelles la société française doit faire face. Thomas Gilou, réalisateur de *Michou d'Auber*, est également né dans les années 50 et a commencé aux premiers échelons, avec une licence d'arts plastiques. Cependant, malgré un grand succès populaire avec *La vérité si je mens* (1997), il semble avoir perdu la considération des milieux festivaliers. Il est intéressant de noter que c'est un groupe d'artistes assez homogène qui a produit des films très différents, mais ce groupe présente une caractéristique déterminante par rapport aux réalisateurs des générations précédentes : la mixité culturelle. En effet, Mehdi Charef et Rachid Bouchareb sont tous deux perçus comme des réalisateurs « beurs », bien que le second s'en soit toujours défendu par refus des catégorisations. Né à Maghnia, à la frontière entre l'Algérie et le Maroc, Mehdi Charef est arrivé dans les cités de transit de Paris à l'âge de dix ans, soit en 1962. Rachid Bouchareb, lui, est né à Paris dans une famille algérienne. Tous deux ont donc grandi dans des situations typiques de l'histoire de l'immigration maghrébine. De même, Philippe Faucon a vu le jour dans une famille française installée à Oujda (Maroc). Sa mère, pied-noir algérienne, a dû rentrer en France, départ que le réalisateur, enfant, a vécu comme un déracinement et, comme il l'explique dans une interview réalisée en décembre 2000 pour son film *Samia* (2001), il se sent « porteur de cette histoire ». Patrick Rotman évoque également dans ses entretiens l'importance qu'ont pris la Seconde guerre mondiale et la guerre d'Algérie dans sa famille ex-maquisarde : « *J'ai été élevé dans cette culture de la guerre et de la Résistance, très petit et très jeune* »⁴⁷. Sans qu'ils aient été les témoins directs des combats, la guerre d'Algérie a eu une influence essentielle sur leurs vies et la formation de leurs imaginaires. Revenir sur cette période est donc en lien avec la démarche psychologique qui consiste à se remémorer son enfance pour comprendre sa personnalité et ses troubles en tant qu'adulte. On remarque aussi que Charef, Bouchareb et Faucon sont tous trois les auteurs des scénarios de leurs propres films⁴⁸, tandis que Laurent Herbiet, Florent-Emilio Siri et Alain Tasma ont fait appel, l'un à Costa-Gavras, les deux autres à Patrick Rotman, pour l'écriture de leurs films. Plus encore que l'image, c'est par l'écrit que s'effectue encore aujourd'hui le témoignage, lorsqu'il doit quitter l'être intime pour s'exprimer, le film

⁴⁷ Jean-Baptiste GUEGAN, interview de Patrick Rotman pour la sortie du DVD de *L'ennemi intime*, *dvdrama.com* le quotidien du DVD, 15/04/2008

⁴⁸ NB : Le scénario d'*Indigènes* est co-signé de la main d'Olivier Lorelle

n'étant qu'un moyen de transmission. Les réalisateurs maîtrisant les codes de l'écrit disposent donc d'un outil supplémentaire pour personnaliser leurs films d'après leurs propres mémoires et prolonger leurs intentions premières sur le tournage.

L'identification des réalisateurs met en valeur l'évolution de la notion de cinéaste qui a lieu en France depuis les années 60. Sociologiquement, le réalisateur de films a longtemps été masculin, blanc, parisien et issu de famille aisée. Sa formation se faisait en tournage, à travers des postes d'assistant ou de second assistant qui permettaient la cooptation. Ce profil ne correspond pas, bien sûr, à la totalité des caractères et souvent les plus grands cinéastes sont ceux qui ont eu les parcours les plus inattendus. Néanmoins, le passage d'un métier à forte contenance technique à un statut d'artiste à part entière et la multiplication des formations à Paris et en province a rehaussé l'importance conférée au réalisateur, demiurge échappant même à ses producteurs. C'est cette configuration qu'on retrouve au moment des premiers films sur la guerre d'Algérie, en pleine Nouvelle Vague : le réalisateur avait alors pour but de s'affirmer en tant qu'auteur et de délivrer une vision personnelle du monde, et donc de l'Histoire. Considérations idéologiques d'une part, et exigences artistiques d'autre part, prévalent alors, avec pour objectif les récompenses des festivals internationaux. À partir des années 70-80, c'est le ressac : une nouvelle mutation du monde du cinéma affecte la profession, avec la généralisation du financement par la télévision, celle-ci devenant une étape quasiment obligatoire dans la formation du réalisateur. Aujourd'hui, l'accession au métier de réalisateur intéresse des personnes de tous horizons, aussi bien de jeunes « Rastignacs » voulant accomplir un rêve d'enfance que des « Vautrins » n'ayant pas pensé à l'origine faire du cinéma mais prenant conscience de la puissance de ce moyen pour appuyer leurs discours. La profession s'est lentement ouverte à d'autres types de personnalité, à tel point qu'on peut distinguer une coupure nette entre les héritiers de la Nouvelle Vague, ou certains de ses membres encore en activité, et les cinéastes issus des studios télé et des milieux des médias. Une séparation qui a de lourdes conséquences sur la teneur des films.

Où se situent les réalisateurs cités sur cet échiquier ? Leur entrée dans le monde du cinéma s'est faite au moment où la Nouvelle Vague, qui les a fortement influencés, jetait ses derniers feux, tandis que l'impact de la télévision se faisait de plus en plus sentir dans la production de films. Ces transformations permettent une augmentation du nombre de films produits et une protection accrue du cinéma français par l'extension en 1986 du compte spécial de soutien de l'industrie cinématographique et audiovisuelle aux productions de films et par la reconnaissance du principe d'exception culturelle. Dès lors, diversité et singularisation sont de mise. Les premières œuvres de Mehdi Charef, de Rachid Bouchareb et de Philippe Faucon

s'inscrivent clairement dans ce contexte. Tandis que Mehdi Charef reçoit le soutien de Costa-Gavras pour ses premiers pas au cinéma, Rachid Bouchareb et Philippe Faucon bénéficient de coproductions avec la télévision grâce aux préachats par les chaînes, qui leur donnent les fonds nécessaires tout en leur laissant une grande liberté de création. Alain Tasma a fait le choix de travailler en studios, considérant que le téléfilm et la série TV (*Les Bleus : premiers pas dans la police* qu'il crée en 2006) est plus à même de toucher un vaste public que des petits films qui n'atteignent même pas les salles. Laurent Herbiet et Florent-Emilio Siri commencent leurs carrières un peu plus tard et travaillent d'abord dans deux secteurs en pleine expansion : la publicité et le clip musical.

La situation est encore différente aujourd'hui, même s'il est difficile de prendre du recul pour dresser un bilan. On peut s'appuyer sur les Etats généraux du cinéma, publiés dans *Les Cahiers...* d'avril 2008, et les travaux du Club des 13 fondé par Pascale Ferran en mars 2007 pour faire face à une situation jugée préoccupante. Le problème semble moins tenir au manque d'argent destiné à l'industrie audiovisuelle qu'à la mauvaise répartition des financements et le développement d'un star-system. Le concept de cinéma à deux vitesses a été évoqué depuis les années 80, opposant films d'auteur et films de télé, il est à présent accentué par les contrastes de budget entre les films et la baisse du nombre de « *films du milieu* », belle expression employée par les Treize pour désigner des films coûtant entre 4 et 7 millions d'euros, refusant le formatage des téléfilms sans être hermétiques au public. Les exemples récents de cette bipolarisation et de ses conséquences sont nombreux. Ces deux derniers semestres ont vu le scandale *Astérix aux Jeux Olympiques*, film « bling-bling » de 78 millions d'euros, dont 20 pour la campagne promotionnelle et 10 pour les cachets, pour un résultat jugé médiocre, voire nul par les critiques. On remarque aussi récemment les tentatives disparates de créer un cinéma de genre à la française, avec, pour prendre l'exemple du genre fantastique, successivement *Chrysalis* (Julien Leclercq), *Dante 01* (Marc Caro) et *Eden log* (Frank Vestiel), films dotés de budgets tournant autour de 10-15 millions d'euros et constituant autant de cuisants échecs au box-office (*Chrysalis* n'a pas atteint les 100 000 entrées). De l'autre côté, les films classés Art et Essai, s'ils parviennent, difficilement, à trouver des financements, sont victimes d'une distribution chaotique. Après les avantages perçus dans les années 80-90, on découvre peu à peu le revers de la médaille du système français, que ce soit au niveau de la domination des chaînes TV, de la liberté totale laissée à certains réalisateurs peu expérimentés ou du trop grand nombre de films produits annuellement avec des budgets insuffisants. On ne peut appliquer à la lettre les modèles économiques au cinéma, cependant une meilleure allocation des fonds et de l'accès aux

différents guichets serait vitale à tous les niveaux : combien de budgets mutilés pour un seul *Astérix* cette année ? Et que fera-t-on des bénéficiaires famélics engrangés par *Bienvenue chez les ch'tis* ? C'est dans ce contexte difficile que se font des films comme ceux de notre corpus, dont on peut estimer qu'ils sont remarquablement représentatifs du paysage audiovisuel français. Le panel s'ouvre des petits budgets de *La Trahison* et *Cartouches gauloises* (moins de deux millions d'euros chacun, c'est-à-dire un minimum pour des films de reconstitution historique) aux grosses productions que sont *Indigènes* (14,5 millions d'euros), *Michou d'Auber* (12,2 millions d'euros) et *L'Ennemi intime* (9,78 millions), tandis que *Mon colonel* (5 020 000 euros), et *Nuit noire* (4 200 000 euros) correspondent apparemment aux « films du milieu ». Ces chiffres permettent de mieux caractériser les films. Ainsi, on établira une différence entre, par exemple, *Indigènes* et *Michou d'Auber*, ce dernier se plaçant dans la même gamme de coûts que le premier alors qu'il s'agit d'une comédie dramatique tournée dans l'Indre et dans l'Oise, supposément moins onéreuse qu'un film de guerre tourné dans quatre pays différents (Maroc, Algérie, France, Italie). La présence au générique de *Michou d'Auber* d'acteurs de l'envergure de Gérard Depardieu et de Nathalie Baye n'est peut-être pas étrangère à ce « gros » budget. De même, *L'Ennemi intime* ne peut être considéré comme une superproduction : si lui aussi aligne un certain nombre de stars (Benoît Magimel, Albert Dupontel), il a pourtant coûté deux fois moins cher que des films historiques du même acabit, tels que récemment *Les Femmes de l'ombre* (Jean-Paul Salomé) ou *Jacquou le croquant* (Laurent Boutonnat, 2007). En revanche, *Nuit noire* peut être considéré comme une production importante de Canal +, puisque les téléfilms ont habituellement un budget moindre (et qu'Alain Tasma ne retrouvera pas de tels fonds pour *Harkis*). De façon générale, les films étudiés sont produits avec des budgets très inférieurs à la moyenne, obligeant donc les réalisateurs à se restreindre, sauf pour les films pris en charge par la télévision ou, dans le cas de *Michou d'Auber*, par EuropaCorp, cas particulier de société de production aux vastes moyens financiers.

2.3.1.2 Les genres filmiques

Une autre caractéristique du contexte actuel du cinéma qu'il faut mettre en lumière se situe autour de la notion du genre filmique. Comme on l'a mentionné dans le premier chapitre, les auteurs français ont traditionnellement refusé de soumettre leurs films aux catégories classiques, à l'exception du film policier et de la comédie. Les années 2000 sont pourtant

marquées par de nombreux films essayant de se conformer aux « lois du genre », espérant ainsi faire retrouver le chemin des salles à un grand public qui les déserte par rejet, semble-t-il, des films « intellectualistes » ou par préférence des films américains, mieux définis et plus en accord avec les attentes des spectateurs. Le bilan de ces efforts de réagencement n'est guère brillant. Si la voie est ouverte par les succès de Luc Besson des années 90, le courant s'essouffle avec *Jeanne d'Arc* (1999) et *Angel-A* (2005), qui ne font pas l'unanimité. Même si les critiques se partagent sur l'œuvre de Luc Besson, au moins ne niera-t-on pas le fait que ses films fonctionnent au box-office. Il n'en est pas de même pour les tentatives annuelles, la plupart vouées à l'échec, d'instaurer une tradition de films d'horreur⁴⁹, de thrillers psychologiques ou de comédies musicales. Curieusement, aucun des films sur la guerre d'Algérie depuis 2000 n'est répertorié sur le site d'Unifrance ou sur Allocine.com comme film historique. *Cartouches gauloises* et *Nuit noire* sont donc des drames, *L'Ennemi intime* et *Mon colonel* font partie de la catégorie « drame, guerre », *Indigènes* est un film de guerre et *La Trahison*, listé comme drame, est vendu en DVD comme un « documentaire historique » à la Fnac. En revanche, *Jacquou le croquant*, film d'histoire romancé s'il en est, est bien répertorié comme film historique. La guerre d'Algérie n'a donc pas droit d'accès à la catégorie des films de l'Histoire de France, un élément qui procède d'un problème plus large du cinéma français avec le genre historique, déjà analysé par Pierre Maillot dans le *CinémAction* n°68 de 1993 (Michel Serceau, op. cit.). Selon lui, le cinéma français est hermétique au genre historique, au sens de David Lean et de Visconti, ainsi qu'à d'autres genres, par honte et refoulement de son passé. Le film psychologique « à la française » permet d'éviter la réalité sociale, de se réfugier dans l'intime pour ne pas parler des grands bouleversements tels que la fin de l'empire colonial et l'arrivée de l'immigration. Ce choix est la manifestation d'une crise de l'identité française, les spectateurs préférant des films américains, italiens ou même serbes ou asiatiques qui parlent d'une identité tangible et assumée. Emir Kusturica, par exemple, a rencontré un vif succès en France pour ses films qui, sans écarter la terrible réalité de la Yougoslavie déchirée, savent l'envisager avec humour et fantaisie. Cette situation, il faut le dire, arrange un gouvernement qui a toujours œuvré à éluder toute polémique et préfère voir les familles françaises s'endormir devant une bonne comédie populaire que de se rappeler que tout le monde n'est pas le bienvenu chez les « ch'tis ». Quinze ans après le texte de Maillot, la situation ne semble pas avoir changé : de larges portions de l'Histoire de France restent en friche (ce qui peut paraître préférable au vu

⁴⁹ *Haute tension* (Alexandre Aja), en 2005, fait 110 000 entrées en France, mais parvient à atteindre 800 000 entrées à l'étranger. Dernier essai en date, *Frontières* (Xavier Gens) : 82 000 entrées (source *Allocine.com*)

de l'échec de *Vercingétorix*, Jacques Dorfmann, 2001) et on continue à se focaliser sur la période de la Résistance. D'autres tentatives, comme *Le frère du guerrier* (2001) de Pierre Jolivet, ne trouvent pas leur public. Les cinéastes actuels préfèrent passer par le médium du roman pour aborder l'Histoire, comme le *Capitaine Achab* de Philippe Ramos ou Philippe Faucon lui-même avec le roman de Claude Sales pour *La Trahison*.

Le film politique, fondamental à Hollywood, est passé de mode en France depuis la fin des années 70. Cependant, le *Film Français* du 20 janvier 2006 titrait « *grand et petit écran traitent désormais de sujets de plus en plus militaires et politiques* », en référence à *Nuit noire*, ainsi qu'à plusieurs téléfilms tels que *Opération Rainbow warrior* (Charlotte Brandstörn, 2006). Fabrice de la Patellière, directeur de la fiction de Canal + interviewé par *Le Point*⁵⁰, cite également *93 rue Lauriston* (Denys Granier-Deferre, 2004) sur la collaboration, *Djihad* (Félix Olivier, 2006) sur le recrutement d'Al-Qaida en France et *Les Prédateurs* (Lucas Belvaux, 2007), décryptant l'affaire Elf. Sans avoir la force d'un film de fiction comme *Syriana* de Gaghan, le téléfilm politique français est en passe de devenir un genre à part entière.

Le film de guerre est un genre cinématographique solide, puisqu'il assure à la fois spectacle et réalisme et, éventuellement, réflexion sur le sens de la vie ou les rapports entre les peuples (*La Ligne rouge* de Terrence Malick en est la parfaite incarnation). Forteresse assiégée par le genre du film d'action et de la fresque, le film de guerre français semble avoir mieux résisté que le film de guerre américain, tel qu'en témoigne le chef d'œuvre de Serge Bozon, méconnu du grand public, *La France* (2007). *Indigènes*, comme on l'a vu, épouse les formes du film du type seconde guerre mondiale afin de montrer qu'Algériens et Marocains souffrirent de cette guerre autant que les Français. La question se pose différemment pour la guerre d'Algérie, pour laquelle les réalisateurs ont longtemps été rétifs à l'emploi des codes du film de guerre, ce qui a contribué à la formation d'une image de « guerre qui ne disait pas son nom »⁵¹. *L'Ennemi intime* s'est vendu au public comme « le premier film de guerre » sur la guerre d'Algérie, ce qui peut être interprété de deux façons. Soit cette publicité insinue que le film lève enfin le voile sur le vrai visage de la guerre, ce qui est erroné puisqu'il vient après des films comme *Avoir vingt ans dans les Aurès* et *R.A.S.*, soit cette phrase signifie que le film est le premier à mettre en scène l'Algérie comme l'aurait fait Oliver Stone. Personnages caractérisés, embuscades meurtrières, cercle de la violence déshumanisante, morts absurdes sur fond de musique symphonique, la loi du genre est bien respectée et le tandem historien-

⁵⁰ Emmanuel BERRETTA, « Téléfilm politique : l'exception Canal + », *Le Point*, 15/10/2007

⁵¹ Expression tirée du dossier de presse de *L'Ennemi intime* (oct. 2007)

scénariste/réalisateur spécialisé dans le film d'action a permis au film de remporter le pari difficile de faire un film de guerre à spectacle, tout en se conformant aux témoignages recueillis par Patrick Rotman. *L'Ennemi intime* est plus hybride qu'il ne le paraît : il est autant un film de guerre typé, à la limite du western à la Peckinpah, qu'une reconstitution historique adaptée d'un documentaire. En revanche, le fait que *La Trahison* ne soit pas reconnu comme un film de guerre est symptomatique de la conception qu'on se fait du genre en France. Certes, *Platoon* et *Il faut sauver le soldat Ryan* sont de véritables mètres-étalons, mais leur qualité principale se résume-t-elle à la dimension du spectacle (nombre de morts, d'explosions, de cartouches brûlées) ? Comme Pierre Schoendoerffer et Serge Bozon, Philippe Faucon a montré que l'essence d'un film de guerre n'est pas dans le choc qu'il provoque sur le spectateur, qui est un choix de mise en scène, mais dans les rapports qu'il instaure entre les hommes au sein de l'armée et le traitement qu'il effectue sur des thèmes récurrents comme la responsabilité et la fidélité, ou plutôt les fidélités.

On a évoqué la mixité culturelle du groupe de réalisateurs étudiés. En effet, Mehdi Charef a longtemps fait figure d'exception dans le paysage audiovisuel français, on le surnommait même « *l'évadé du béton* »⁵². Plus que son compatriote et contemporain Merzak Allouache, qui préfère tourner à Alger, Charef a su s'imposer en France comme le porte-drapeau de la communauté immigrée, qu'il décrit avec finesse et originalité. Sa rencontre avec Costa-Gavras fut déterminante, puisque ce dernier le prit sous son aile et que son épouse Michèle Ray-Gavras produisit ses trois premiers films (ainsi que *Cartouches gauloises*). Cette entrée dans le monde du cinéma lui permet de garder son rang de cinéaste indépendant tout en gagnant peu à peu la reconnaissance du public. D'abord porte-parole d'une communauté, Mehdi Charef a évolué vers un statut d'auteur pur, c'est-à-dire que quelles que soient les questions abordées, ses films étendront son univers personnel dans lequel pourront potentiellement se reconnaître tous les spectateurs. Cette volonté de dépasser la « beuritude » le distingue d'un autre réalisateur d'origine algérienne, Tony Gatlif (de son vrai nom Michel Dahmani). Ce dernier, né à Alger et arrivé en France à l'âge de quatorze ans, a un parcours comparable : d'abord cireur de chaussures, il s'inscrit à un cours de théâtre grâce auquel il rencontre Michel Simon qui lui trouve un imprésario. Son cinéma, en revanche, est celui de l'identité revendiquée, entre racines algériennes et gitanes. Le cas de Rachid Bouchareb est encore différent. Si ses premiers films, *Bâton rouge* (1985) et *Cheb* (1991) s'attachent à décrire le micro-univers des banlieues, il cherche ensuite à universaliser son propos en tournant aux Etats-Unis et s'intéresse à d'autres histoires de métissage et de mémoire dans

⁵² cité par Fabrice Venturini, *Mehdi Charef...*, op. cit.

deux superbes films : *Poussières de vie* (1994, nominé à l'oscar du meilleur film étranger) et *Little Senegal* (2001, sélectionné à Berlin et récompensé à Cologne, Namur et Milan). *Indigènes* s'inscrit dans cette continuité de mélange des codes, car il est à la fois explicitement un film « beur », puisqu'il met en scène Samy Naceri et Jamel Debbouze dans le rôle de leurs propres ancêtres, et un film de guerre partageant de nombreux traits communs avec *Soldat Ryan* et *Glory* (Edward Zwick, 1989). Ainsi, les cinéastes « beurs », ou franco-algériens, n'ont pas réagi de la même manière aux choix auxquels ils ont été confrontés en tant qu'artistes. Mehdi Charef et Rachid Bouchareb ont tiré partie de leur différence comme une richesse justifiant le tournage de leurs premiers films. Puis, une fois établis dans les réseaux, ils ont visé un public plus large, jouant habilement des conventions et de l'actualité pour faire passer leurs discours tout en échappant à l'accusation rédhitoire (et inopportune dans le cas du cinéma) de communautarisme. Ainsi, *Cartouches gauloises* touche avant tout les spectateurs qui ont vécu la fin de la guerre d'Algérie, du côté pied-noir comme du côté algérien, mais il est aussi conçu pour parler à un public plus jeune, à des spectateurs qui cherchent à découvrir le pays d'où ils viennent mais où ils ne sont pas nés, et plus largement, à tous ceux qui éprouvent un intérêt pour la mémoire des racines et des identités. Enfin, un dernier niveau de réception est inclus dans la place que Charef donne à l'introspection sur l'enfance en temps de guerre et le passage à l'âge adulte. De façon comparable, *Indigènes* utilise dans son générique une esthétique maghrébine (musique traditionnelle, écriture arabe) appliquée aux codes du film de guerre à l'américaine, avec en ouverture les images d'archives en couleur d'époque et les tambours martiaux. Le succès du film tient à ses deux niveaux de lecture : entre film de guerre pétri d'héroïsme et de fraternité combattante et réquisitoire en faveur des anciens combattants nord-africains, oubliés du gouvernement. Sans développer ici la question de l'existence ou non d'une « esthétique beur », on aura relevé l'étonnante capacité de synthèse des cinéastes issus de l'immigration, à l'aise dans la comédie comme dans le drame ou le film de guerre, d'autant plus flagrante dans un contexte de crise des genres du cinéma français. Des réalisateurs tels que le surdoué originaire de Tunisie Abdellatif Kechiche indiquent où se situent les forces vives du cinéma français, comme la dernière cérémonie des Césars semblait (enfin) s'en apercevoir. Le fait que des réalisateurs « beurs » s'intéressent au sujet de la guerre d'Algérie et qu'Algériens et Français travaillent ensemble sur les tournages est significatif pour la mémoire de cette partie de l'Histoire aujourd'hui. *Mon colonel* en est l'exemple-type puisqu'il a été coproduit par le producteur algérien Salem Brahimi, également au générique de *Cartouches gauloises*, et tourné en Algérie avec la collaboration du gouvernement, de la télévision et de l'armée algériennes (les

figurants militaires sont réellement de jeunes appelés de l'armée). Le générique de *Cartouches gauloises* mélange également les patronymes d'origine et l'auteur de la musique du film n'est autre qu'Armand Amar, compositeur métissé idéal. Le cinéma, après quarante ans de tâtonnements, a finalement réussi là où pouvoirs politiques et milieux intellectuels avaient échoué : à tisser ensemble une Histoire commune.

Si les auteurs « beurs » obtiennent une reconnaissance croissante dans le milieu du cinéma, on peut s'interroger sur la place et la représentation de l'immigration à la télévision. Entre novembre 1999 et juin 2000, le CSA a mené une étude sur la visibilité des minorités Noires, arabes et asiatiques à la télévision, soit un échantillon de 803 émissions, 487 écrans publicitaires et 123 fictions. Les conclusions de l'étude font ressortir un niveau de représentation inférieur à la place des minorités dans la population. Ainsi, pour les émissions de plateau, les professionnels ne comptent que 6% de personnes issues des minorités, 11% pour les invités et participants et 6% pour le public. On constate par ailleurs que la balance penche en faveur des Noirs et en défaveur des Maghrébins et des Asiatiques. Le chiffre s'élève certes à 39% pour les personnes apparaissant dans les reportages, par exemple du journal télévisé, mais retombe à 18% quand il s'agit de voir qui prend effectivement la parole. Le chiffre le plus alarmant est celui concernant la présence des Maghrébins/Arabes dans les fictions, qui n'est que de 7% (et jamais de premiers rôles). Quant aux clips musicaux et aux publicités, si la plupart sont d'origine étrangères, les minorités visibles y sont à l'inverse surreprésentées, ce qui ne compense pas leur absence ailleurs et même aggrave la ghettoïsation de ces communautés. De toutes les manières, la ménagère de classe moyenne est une cible beaucoup plus intéressante pour la télévision que les familles ayant de trop faibles revenus pour consommer massivement. Nous reviendrons en troisième chapitre sur l'image de l'immigration telle que la télévision la suscite, il faut relever ici que le gouvernement lui-même reconnaît, sous la pression d'associations comme Collectif Égalité, la nécessité de mesures en faveur de ces minorités et l'inaccessibilité pour leurs membres des milieux des médias. Ces mesures restent souvent de simples déclarations de bonnes intentions, et ne sont pas suivies d'actions concrètes par absence de dispositif incitatif, d'où la notion de quotas défendue par certains auteurs, comme Karim Amellal ou, de façon plus mesurée, Gwenaëlle Calvès. Quoi qu'il en soit, le cinéma, indépendant ou semi-indépendant, apparaît donc aujourd'hui comme un des seuls moyens d'expression abordables pour une identité qui a tenté de s'exprimer depuis les années 60 sans que ni le gouvernement ni les médias ne reconnaissent son importance. Le succès de ces films qui n'était que critique dans les années 80 devient enfin public, celui de *La Haine* (1,9 million d'entrées) ayant contribué à intéresser

les spectateurs aux banlieues. Entre invisibilité et notion de « beur de service », la minorité issue de l'immigration maghrébine subit une forme de discrimination culturelle, s'incarnant dans un refus d'étendre la médiatisation de la culture française à l'expression de l'identité de cette minorité. On retrouve les travers de l'assimilation républicaine, de plus en plus dénoncée : l'identité des minorités court un double risque, d'une part un rejet par impossibilité de « digestion » par le modèle de corps social tel qu'il est conçu, d'autre part un traitement comme une excroissance un peu exotique et éloignée des réalités. C'est donc la culture française elle-même qui doit évoluer, la question de la discrimination positive et des quotas étant plus une question de moyens, et cette évolution est conditionnée à la formation d'une mémoire stable et apaisée sur la guerre d'Algérie, ce que ne favorisaient jusqu'à présent ni les débats télévisés (rappelons-nous que dans *Mon colonel*, c'est à la suite d'une apparition de Duplan à la télévision que celui-ci est assassiné) ni les discours officiels.

La question d'un multiculturalisme à la française se pose et la guerre d'Algérie projette son ombre sur les différents choix qui s'offrent à nous. La vague depuis 2002 de films sur la guerre d'Algérie peut être vue comme la tentative, consciente ou inconsciente, de mettre en place un discours objectif afin de dépasser le pur ressenti. En tout état de cause, ce multiculturalisme ne pourra pas être atteint si cette institution déterminante qu'est la télévision n'ouvre pas ses studios à des profils plus variés. Le monde de l'audiovisuel est d'autant plus fondamental pour les rapports des communautés entre elles en France qu'il fonctionne entièrement par l'image, particulièrement à la télévision où sont autant visibles les plans des reportages que les visages des manipulateurs d'image (même si ce visage peut être simplement celui, figuratif, du présentateur). Alors qu'au cinéma, un réalisateur a le choix entre s'effacer derrière son œuvre, à l'exemple de Laurent Herbiet, ou parler de lui à la troisième personne du pluriel (Charef et les enfants de *Cartouches gauloises*), la télévision, toujours ancrée dans le présent, favorise l'identification et défavorise la distanciation. Télévision et cinéma sont tous deux des champs de symboles, mais le premier perd la dimension universelle que les symboles artistiques ou esthétiques procurent au second. Les images créées par la télévision sont donc interprétées dans un autre registre que celles du cinéma, car elles révèlent à qui appartient le pouvoir de l'information et fait porter au téléspectateur un regard plus proche de celui d'un juge, à la différence de la capacité de variation des points de vue du cinéma. La télévision française est encore marquée par les conditions de sa création, en tant que voix du gouvernement, qui l'oppose au caractère éminemment contestataire du cinéma. L'évolution de cette institution est un besoin impératif

pour la déconstruction des clichés et la preuve donnée par les sphères de décision d'une volonté de modernité et d'ouverture.

2.3.2 Du côté du public

La différence du public potentiel d'un film aujourd'hui avec celui d'un film de l'époque de *La Bataille d'Alger* est moins de l'ordre de la quantité qu'au niveau des attentes et des connaissances. Mais, avant d'évoquer ces différences, il faut constater une invariance des publics de tous les temps depuis Juvénal : on préférera toujours assister à la reconstitution violente de ses victoires qu'à l'enterrement de ses propres idéaux. Aucune surprise dans la comparaison des box-offices des films étudiés. Alors que *Mon colonel* (26 436 entrées⁵³ entre le 15 et le 21 novembre 2006) et *Cartouches gauloises* (62 240 entrées entre le 8 et le 21 août 2007) n'ont eu aucun retentissement médiatique, l'innocent *Michou d'Auber* a été exploité du 28 février au 3 avril 2007, lui permettant de recevoir 896 412 spectateurs, tandis qu'*Indigènes* culmine à 2 951 569 entrées après neuf semaines en salles à compter du 27 septembre 2006. On pourrait avancer qu'*Indigènes* a bénéficié de son casting prestigieux (prix de l'interprétation à Cannes) et de son statut de film de guerre, deux qualités commerciales dont ne disposait pas un film d'auteur comme *Cartouches gauloises*. Pourtant, à casting et budget promotionnel comparables, un autre film de guerre, *L'Ennemi intime*, n'a rempli les salles qu'à hauteur de 409 912 entrées (du 3 au 30 octobre 2007). La différence se joue donc bien sur le sujet du film : une victoire de la France sur l'Allemagne dans le premier cas, une défaite de la France dans le second cas. Le parallélisme des comportements entre grand public et gouvernement qu'on évoquait dans la filmographie de la guerre d'Algérie se reproduit encore, *Michou d'Auber* ayant été accueilli au Sénat le 12 février 2007. Le cas est encore plus impressionnant pour *Indigènes* qui, chaperonné comme on l'a vu par l'Etat de la conception à la distribution, fut projeté le 5 septembre 2006 en projection privée devant M. Jacques Chirac et son épouse. Le score décevant de *L'Ennemi intime* est peut-être le plus significatif, quand on prend en compte le fait qu'il avait été l'objet d'une intense promotion autour du thème du « Platoon de la guerre d'Algérie ». Manifestement, ce film avait tous les atouts pour constituer un succès : acteurs célèbres, publicité à grand échelle (les premières images du film étaient disponibles sur Internet un an avant la sortie), spectacle garanti et références à deux films « cultes » (*Platoon* et *Apocalypse now*). Les raisons de son insuccès tiennent à la fois à

⁵³ Source des chiffres du box-office : *Le Film Français*

l'accueil critique glacial lors des projections de presse, au bouche-à-oreille défavorable (commentaires des internautes tels que celui d'un certain Jean Fauvet, lieutenant appelé de 1958 à 1960, niant en bloc la véracité des faits) qu'au malaise héréditaire dégagé par tout ce qui touche de trop près à la guerre d'Algérie. Après un démarrage honorable à 189 075 entrées en première semaine, le film s'est maintenu à plus de 100 000 entrées en deuxième semaine avant de s'effondrer à 71 195 et 32 347 entrées. Ainsi, les gains de spectateurs semblent avoir été faits grâce à la campagne promotionnelle initiale, sans qu'aucun élément positif ne vienne étayer les possibilités de succès. Le score de *Michou d'Auber*, deux fois supérieur à celui de *L'Ennemi intime*, caractérise la préférence des Français envers les films d'accès facile, fédérateurs, dosant subtilement comédie enfantine et moments larmoyants, mettant en scène les indémodables valeurs de la famille et de la diversité (à condition que le petit Maghrébin se teigne en blond !). En outre, *L'Ennemi intime*, le jour de sa sortie, a pour adversaire un autre film historique, *Un secret* de Claude Miller. Dès le premier jour, le duel tourne à l'avantage d'*Un secret*, à 61 096 entrées contre 28 285. Est-ce la présence de Patrick Bruel au générique d'*Un secret* qui a fait pencher la balance ? *Un secret*, sans se vouloir aussi bon enfant que *Michou d'Auber*, loin s'en faut, était plus un drame qu'un film historique et se déroulait sur fond de résistance et de seconde guerre mondiale, respectant donc la recette du film d'histoire à succès. Etant donné les attributs de petit film d'auteur de *Cartouches gauloises* et de *La Trahison* qui ne leur laissaient aucune chance face aux *Quatre Fantastiques*, concurrent du premier, et au dernier film de Spielberg (*Munich*) pour le second, on peut estimer que le film traduisant le mieux le rejet par le public de la guerre d'Algérie est *Mon colonel*. De tous les films que nous avons évoqué, *Mon colonel* est celui qui disposait du casting le plus diversifié, rassemblant deux icônes de la jeunesse franco-belge, Cécile de France et Robinson Stévenin, en équilibre avec la star du passé, Charles Aznavour, et complété par deux acteurs à la filmographie impeccable, Olivier Gourmet et Eric Caravaca. Avec le nom de Costa-Gavras sur l'affiche et une distribution effectuée par Pathé, l'aïeule de l'industrie cinématographique française, ce film disposait des qualités nécessaires pour atteindre au moins les 500 000 entrées. Certes, le public est imprévisible, mais le fait que les exploitants l'aient retiré dès la fin de la seconde semaine alors même que l'avis des critiques était favorable montre à quel point la guerre d'Algérie ne remplit toujours pas les tiroirs-caisses. Avec une centaine de copies en exploitation en deuxième semaine d'exploitation, *Mon colonel* est encore dépassé, en région parisienne, par *Indigènes*, qui en est à sa neuvième semaine. Le dernier film écrit par Costa-Gavras, *Amen !*, avait fait plus d'un million d'entrées en 2002, parce qu'il dénonçait le comportement de l'Eglise face à la Shoah et reconstituait la

seconde guerre mondiale, une époque qui ne fait plus peur et une mémoire que nul ne conteste, sauf quelques associations de catholiques critiques envers le mélange de la croix gammée et de la Croix christique sur l'affiche. Ces dernières, en décalage avec le discours dominant, ne furent médiatisées que pour être mieux ridiculisées, participant indirectement au succès du film. Il est vrai que Costa-Gavras était également à la caméra sur *Amen !*, un gage de qualité qu'on ne retrouve pas pour *Mon colonel*, mais on objectera que nombre de récents succès sont réalisés par des techniciens, voire des tâcherons, ce qui n'a jamais gêné le grand public. *La Trahison*, tiré à seulement 54 copies, parvient tout de même à totaliser 75 116 entrées après sept semaines à l'affiche à compter du 25 janvier 2006.

Du côté de la critique, les journalistes ont été globalement favorables à ces films. Le seul ayant véritablement divisé les points de vue reste *L'Ennemi intime*, autant pour son sujet que pour ses inégalités de forme. Sur ce film en particulier, les critiques ont été les plus véhémentes, dans un sens ou dans l'autre, et aucune n'a réellement envisagé le film dans sa globalité, préférant insister sur tel ou tel aspect. Ainsi, les critiques les plus pointues au niveau artistique (*Les Cahiers*, *Positif*, *Les Inrockuptibles*) ont descendu le film pour son manque de finesse et la prétention de sa comparaison avec Oliver Stone et Coppola, les textes variant de la déception (« *Siri abuse des effets voyants pour illustrer un scénario lui-même démonstratif. Sans contester l'utilité d'un tel film, on reste donc sur sa faim.* »⁵⁴) à la condescendance hilare de *Chronic'art* n° 39 d'octobre 2007 : « *Siri se sent obligé de faire le bon élève en ramenant sur le tapis, non sans faux-dercherie, son pot à dissertations, dans lequel il touille avec la sensibilité du Général Bigeard* ». Même pour *Télérama*, *Télécinéobs* et le site *aVoir-aLire.com*, Siri rime avec boucherie et son expérience dans les films d'action hollywoodiens sonne comme une compromission. Ils reconnaissent toutefois l'intérêt d'un film de genre sur l'Algérie. En revanche, Pierre Schoendoerffer, interviewé par *Excessif*⁵⁵, déclare avoir apprécié le film et qu'« *Il est nécessaire de parler de la guerre d'Algérie... Mais sans se couvrir de cendre, de s'arracher les cheveux et de déchirer ses vêtements* ». Les grands quotidiens sont partagés : les uns (*Le Monde*, *L'Humanité*, *Le Figaro*) acclament le sens de l'action de Florent Siri mis au service de l'Histoire selon Patrick Rotman, tandis que *Libération* condamne le voyeurisme et la fascination pour la violence militaire d'un film que Rotman déclarait pourtant « *anti-guerre* » dans le making-of. *Le Parisien* et *La Nouvelle République* ont surtout relaté l'effet produit sur le public, et l'on retrouve ici le poids des groupes porteurs de mémoire (Anciens combattants, Harkis), les journalistes guettant leur

⁵⁴ Philippe ROUYER, *Positif* n°560, Octobre 2007

⁵⁵ Fathi BEDDIAR, *Excessif*, 18/04/08

moindre émotion pour immédiatement baptiser le film de « *meilleur film qu'on ait vu sur la guerre d'Algérie* » (*La Nouvelle République*, 10 octobre 2007).

Le contraste est évident avec *Indigènes*, pour lequel les critiques ont été unanimes, elles qui ont l'habitude de vilipender tout ce qui touche au patriotisme ou au nationalisme sont tombées dans le piège dressé par l'habile Bouchareb et ont loué l'héroïsme des combattants et le lyrisme du sacrifice, sans voir les nombreux signes annonciateurs que comportent le film sur les tragédies à venir. Seuls les *Cahiers du cinéma* émettent un bémol négatif sur « *la pauvreté d'un film de guerre lambda* »⁵⁶ et la scène finale plagée de la fin d'*Il faut sauver le soldat Ryan* de la résistance d'une poignée de tirailleurs face à une section entière de la Wehrmacht avant que la cavalerie n'arrive. Rachid Bouchareb a eu ce qu'il voulait et, en fin connaisseur des rouages du cinéma français depuis les années 80, a su manipuler l'émotion et les thèmes chers aux spectateurs « lambdas » pour faire pression sur les pouvoirs et les amener à reconnaître ce qui avait été si longtemps occulté : le gel des pensions des anciens combattants originaires d'Afrique du Nord. Son film nécessitant un gros budget, Bouchareb a utilisé les mêmes atours que les autres films sur la Résistance pendant la Seconde guerre mondiale pour obtenir l'aide de l'Etat tout en portant publiquement atteinte au mur d'oubli dressé par l'Etat sur tout ce qui touche à l'histoire commune de la France et de l'Algérie.

Michou d'Auber prêtait naturellement le flanc à divers reproches de fond comme de forme. Les critiques ne l'ont pas raté, et il est toujours curieux de constater à quel point la France est un pays où l'on tend à parler d'égalité et d'amour fraternel et où l'on est rapidement traité de naïf dès qu'on prône ces valeurs. Cette observation faite, appliquer l'idéal républicain à la guerre d'Algérie et transposer la question de l'intégration des Algériens avec un optimisme aussi donneur de leçons que celui de Thomas Gilou est indéfendable et la grossière manipulation des clichés à laquelle le réalisateur s'adonne ne pouvait que lui attirer l'inimitié de journalistes qui en connaissent les ficelles. Comme le prévoit Guillaume Loison dans son article pour *Chronic'art*, « *Le film passera pour un beau film citoyen, courageux et tout. Parce qu'il fait peur et qu'il rassure tout de suite après.* ». Le public a aimé, parce que le film l'a rassuré sur cette époque : les Français n'étaient pas racistes, ils étaient juste un peu bourrus... *Cartouches gauloises* subit des accusations similaires de sentimentalisme et d'emploi de l'innocence de l'enfant pour justifier son propos. Il faut cependant garder en tête l'écart entre un film à l'improbable *happy end* tourné par un réalisateur de comédies populaires et un film issu des souvenirs d'une enfance traumatisée comme l'a été celle de Mehdi Charef avant son départ pour la France en 1962. La principale critique faite au film

⁵⁶ Charlotte GARSON, *Les Cahiers du cinéma* n°616, Octobre 2006

d'un réalisateur d'ordinaire plus apprécié tient au « *classicisme* » (*Libération*) de la mise en scène, ainsi qu'aux clichés évoqués précédemment. La maladresse qui se dégage du film dans sa succession de scènes archétypales et ses improbabilités de scénario (l'enfant Ali est partout et assiste à tout) est plus due à une volonté plus ou moins consciente de privilégier les émotions sur la réflexion qu'à une stratégie de ciblage de ce qui plaira au grand public français (comme c'est le cas dans *Michou d'Auber*). Consensus en revanche sur *La Trahison*, sur lequel s'accordent des revues aussi différentes que *Positif*, *TéléCinéObs* ou *Le Point* pour lui reconnaître « *objectivité* » (Pierre Eisenreich, *Positif*) et « *subtilité* » (Elodie Lepage, *TéléCinéObs*), que ce soit au niveau de la mise en scène ou du regard du réalisateur. Même *L'Express*, lui reprochant son ascétisme, applaudit d'autre part à la finesse de la peinture. *La Trahison* gagne en bienveillance de la critique ce que son statut de film d'auteur sobre lui faisait perdre en public. La critique, comme le public, s'est montrée beaucoup moins bienveillante envers *Mon colonel*. De manière assez inattendue, les plus enthousiastes sont les moins « *connaisseurs* » en matière de cinéma, comme *20 Minutes* et *Télé 7 Jours*, qui s'inclinent rien qu'au nom de Costa-Gavras. *Les Cahiers du Cinéma* critique le film pour la « *foire au bon mot d'un scénario verrouillé* »⁵⁷ qui s'y déroule, *Télérama* et *Positif* le condamnent pour sa structure trop académique, niant que la mise en abyme évoquée plus haut fonctionne sur le discours, qui s'en trouve noyé. Pour eux, le nom de Costa-Gavras inspire plus de méfiance que d'admiration, l'associant à une dénonciation des politiques trop caricaturale. Seul Jean Roy, de *L'Humanité*⁵⁸, replace le film dans l'histoire générale du cinéma de la guerre d'Algérie, puis laisse la parole à Costa-Gavras, en conférence de presse, suffisamment éloquent par lui-même pour mettre en lumière les forces et les faiblesses de son scénario.

La critique a donc été aussi panachée que le public, variant en fonction des approches choisies, que l'on considère le film en cause comme une œuvre d'art pur, un objet historique ou un simple divertissement. Au final, les journalistes semblent avoir été globalement plus sensibles aux éléments touchant au discours énoncé et aux personnalités engagées qu'à la mise en scène et les rapports entre film et mémoire dans le cas de la guerre d'Algérie, ne franchissant que rarement la rhétorique du « *trou noir de la guerre d'Algérie* ».

Patrick Rotman déclare au sujet des films de genre politique que « *la logique commerciale dans laquelle se trouve le cinéma français rend l'exercice compliqué : le cinéma vise les*

⁵⁷ Charlotte GARSON, *Les Cahiers du cinéma* n°618, décembre 2006

⁵⁸ Jean ROY, *Le colonel est mort à Saint-Arnaud*, *L'Humanité*, 15 novembre 2006

15/25 ans et producteurs et diffuseurs vont plus facilement opter pour des choix qui excluent le genre politique, à priori peu rassembleur ». Il s'exprimait alors à l'occasion de la diffusion en salles de *Nuit noire, 17 octobre 1961*, pour lequel personne n'a voulu prendre de risques puisque seulement dix copies ont été faites. Le désintérêt des Français pour leur Histoire et les films de genre est-il encore de mise aujourd'hui ? Si les films se répartissent toujours, et de façon de plus en plus inquiétante, entre films « de masse », rouleaux compresseurs du box-office, et petits films francs-tireurs, les responsables ne sont plus les mêmes. La tendance à la désertion des salles qui faisait trembler l'industrie audiovisuelle dans les années 90 est en train de s'inverser puisque le nombre d'entrées est passé de 130,24 millions en 1995 à 175,39 millions en 2005 et que la population cinématographique est passée de 30,75 millions de spectateurs en 1997 à 34,82 millions en 2006⁵⁹. L'effet *Bienvenue chez les ch'tis* peut difficilement être mesuré, mais il aura assurément tendance à amplifier les chiffres. On avait observé dans les années 90 le « jeunissement » (et non rajeunissement) de la population cinématographique, qui avait donné lieu à une réorientation du type des productions en faveur des goûts présumés des 15-20 ans. Ce mouvement ne semble plus être d'actualité, comme en témoignent les chiffres : 38,9% du public avait entre 6 et 24 ans en 1997 (11% compris entre 15 et 19 ans), chiffre tombé à 34,6% en 2006 (10,1% de 15-19 ans), une baisse en faveur des personnes âgées de plus de 60 ans, dont la part est passée de 10,3 à 16% dans la même période. Alors que les années 1990 privilégiaient les films hollywoodiens dédiés au duo action/amour et orientés adolescents, à l'exemple de *Titanic* ou *Jurassic park*, les années 2000 ont vu le triomphe des productions dite « pour toute la famille », qu'ils s'agissent des *Harry Potter* et autres *Shrek* ou des comédies du type *La vérité si je mens 2* et *Camping*. L'objectif assez simple du divertissement des 15-25 ans, consistant en un dosage de rythme et d'effets spéciaux, se complète maintenant d'un ciblage de la famille entière : le jeune doit venir avec son petit frère ou sa petite sœur, et sa grand-mère. La valeur sûre et fédératrice est donc l'humour bon enfant, composé de gags de dessins animés et de moquerie indolore, teinté de drame lacrymal. *Michou d'Auber* est le seul film de notre corpus construit selon ce procédé, mais n'a pas atteint le million d'entrées. La principale différence entre le public d'hier et celui d'aujourd'hui tient peut-être à cette demande croissante du public pour des films français centrés sur la réalité quotidienne et la dépeignant comme une sorte de vaste parc d'attractions, tandis que le succès des films américains fantastiques reste stable. La situation n'est donc pas facile pour les films historiques ou politiques, et Rachid Bouchareb semble être celui qui a le mieux compris comment intéresser le grand public à un film ni drôle ni fantastique, et mieux,

⁵⁹ Source : CNC - Médiamétrie Enquête "75 000" Cinéma

parlant de l'Histoire de France. Il serait le mieux placé aujourd'hui pour réaliser en se basant sur le succès d'*Indigènes* « le » film-somme sur la guerre d'Algérie : une trilogie reprise de l'œuvre romancée d'Yves Courrière, par exemple ?

La ligne générale décrite plus haut n'empêche pas un courant inverse de s'exprimer, comme l'atteste le projet *Nuit noire*, financé pour la télévision et bénéficiant d'un court passage par le grand écran. Les phénomènes de masse qui caractérisent le cinéma français et le font de plus en plus ressembler au Colisée où se succédaient spectacles violents et pièces de théâtre plus intimistes ne doivent pas faire oublier la course à la dénonciation qui se joue sur des marchés plus réduits. Au moment où le pouvoir médiatique échappe de plus en plus au contrôle de l'Etat, de nombreux films et téléfilms distillent des critiques contre les politiques présentes et passées du gouvernement, comme *Tropiques amers* (2007) sur l'esclavage des Noirs en Martinique ou les nombreux films sociaux dénonçant la situation des marginaux comme ceux des Dardenne. On s'est aussi passionné en France contre la guerre menée par les Etats-Unis en Irak, et les films de Michael Moore attirent un public considérable, bien que *Redacted*, de De Palma, film fondamental sur la question, ait fait partie des nombreuses victimes des *Ch'tis*. Il apparaît donc possible de faire venir les spectateurs pour des films plus controversés, ne serait-ce que par curiosité pour les auras de scandale entourant certains films. La modification de la structure du public vers une augmentation du nombre de spectateurs occasionnels (de 60,7 à 65,2% du public entre 1997 et 2006) et du nombre d'entrées annuelles par spectateur (de 4,9 en moyenne à 5,4) peut avoir deux conséquences : soit une confirmation de la dichotomie entre gros/petits films, les gens ne se déplaçant que par comportement de troupeau, soit une meilleure répartition du public en faveur des films « du milieu ». Le grand public n'est pas cloîtré aux seuls blockbusters américains et comédies françaises. Tous les ans ont lieu des succès inattendus de films découverts en festivals, comme l'an dernier *La Vie des autres* (F. H. von Donnersmarck), et de films indépendants tels qu'en 2006 *Little miss sunshine* (J. Dayton, V. Faris) ou en 2000 *Tigres et dragons* (A. Lee). Un facteur déterminant du nombre d'entrées d'un film est aussi sa capacité à créer un « buzz » médiatique, à devenir un « film qu'il faut avoir vu ». De ce point de vue, il semblerait qu'Internet prenne une place de plus en plus importante dans le processus de bouche à oreille, ce qui bien sûr joue en faveur des films américains.

Chapitre 3 : Comprendre l'Autre

3.1 Les représentations de l'Algérien au cinéma

Parler de la guerre d'Algérie et la filmer aujourd'hui, c'est aussi parler de la place des Algériens dans notre société. Dresser un catalogue des clichés sur les « jeunes de banlieues » n'est pas notre propos, on préférera porter notre regard sur les implications, et imbrications, au cinéma de la mémoire de la guerre d'Algérie dans les réflexions sur l'émergence d'une France métissée.

3.1.1 La Haine et le « poulet »

Des spectateurs de la fin du vingt-et-unième siècle amateurs de vieux films des années 1980-2000 seront bien perplexes lorsqu'ils tenteront de se faire une idée de ce qu'était la France à l'époque. Est-ce bien le même pays, la même ville qui est filmée dans *La Haine* et dans *Amélie Poulain* ? Deux mondes aussi différents (Sarcelles et Montmartre) pouvaient-ils réellement exister simultanément ? L'image que le cinéma hexagonal donne de sa propre capitale laisse à penser que Noirs et Maghrébins sont parqués dans des prisons de béton, tandis que les belles avenues de Paris sont peuplées de Blancs passant leurs journées à faire des bons mots et à chercher l'âme sœur, accomplissant leur « fabuleux destin »... Quant au Sud de la France mis en scène dans *Bienvenue chez les ch'tis*, on est proche du domaine du film fantastique. Survivance du Guignol et du gendarme, la représentation du couple policier (ou flic ou « poulet »)/voleur Maghrébin (ou délinquant ou « racaille ») trouvait son paroxysme au moment des présidentielles de 2002, obscurcissant d'autres « paires » tout aussi réelles et plus intéressantes, tels que l'instituteur/élève ou le père algérien/fils métis. Nourrissant l'impression d'une existence de l'Algérien limitée à la rue et au poste de police, le cinéma et la télévision ont longtemps refoulé l'image de l'Autre, avant de le montrer intéressé uniquement par des problèmes de violence et de drogue, sous l'influence des représentations des films américains, et non par des problèmes liés à la famille ou à la culture. Par ailleurs, dans un film américain, voir un Noir pasteur, rappeur, policier, pianiste ou juge de la Cour suprême ne provoque plus de réaction de surprise, même si Hollywood n'a pas toujours été un exemple en matière d'ouverture aux ethnies. Représenter un Maghrébin juge

ou médecin poserait en France des problèmes de crédibilité, et Abdellatif Kechiche stupéfia la critique en montrant dans *L'Esquive* (2004) des jeunes des cités répéter une pièce de Marivaux, estimable alternative à *La Haine*.

Nul ne se souciait après-guerre des origines respectivement italienne et allemande d'Yves Montand (de son vrai nom Ivo Livi) et de Simone Signoret (de son vrai nom Simone Kaminker). Encore récemment, la mairie de Paris ne lésine pas sur les moyens quand il s'agit de fêter le Nouvel an chinois et de déployer un lourd folklore teinté d'exotisme naïf. Pourquoi sent-on peser une menace politique et culturelle en provenance de la culture « arabe » ou « beur », et pas de la culture chinoise ? Pourquoi donc de tels renâclements à traiter de front dans les reportages les questions liées à l'immigration maghrébine ? Deux films récents semblent nager à contre-courant (et seraient peut-être même en mesure de renverser ce courant) : *La Graine et le mulet* d'Abdellatif Kechiche (2007) et *Dans la vie* de Philippe Faucon (2008). Ce n'est pas parce qu'ils mettent en scène des histoires d'immigrés que ces films sont novateurs, mais pour la façon de le faire et le regard porté sur les Français d'origine par ces deux réalisateurs, sans précédent dans le cinéma français. En effet, le cinéma dit « de banlieue » existe en France, il s'est développé à partir de la fin des années 80, a fait entendre parler de lui avec *La Haine*, avant de tomber dans le domaine du clip vidéo des chansons de rap. En 1998, *Le Gone du chaaba* (Christophe Ruggia) évoquait la vie dans un bidonville lyonnais des années 60 d'un enfant dans une famille algérienne. Le succès du film n'a pas atteint celui du roman d'Azouz Begag, et si *Ma 6-T va crack-er* (Jean-François Richet, 1997) dénonçait la violence en banlieue du point de vue des jeunes, il confirmait le stéréotype du jeune immigré violent. Déplorons les échecs au box-office de *Samia* (Philippe Faucon, 2001) qui posait sa caméra dans une famille musulmane tout en évitant les clichés, et d'*Origine contrôlée* (Ahmed et Zakia Bouchaala), comédie parodiant les reconduites à la frontière. *La Squale* (Fabrice Genestal, 2000) manquait de finesse, mais avait l'avantage de présenter le point de vue d'une femme, il ne reçut l'adhésion ni du public ni des critiques. Les seuls films ayant remporté du succès et mettant en scène des Maghrébins qui ne soient pas des délinquants sont *Taxi* (Gérard Pirès, 1998), dénué d'intérêt pour notre sujet, et *La Vérité si je mens*, qui met en relief l'ethnicité des personnages mais se limite à la communauté séfarade du quartier parisien du Sentier, la seule à avoir échappé à la pauvreté et au stigmatisation. *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (Alain Chabat, 2002) est plus intéressant, puisqu'il transpose des clichés modernes dans l'Egypte et la Gaule antiques, l'ironie restant très légère et visant surtout un public jeune.

La ghettoïsation des rôles et des sujets se redouble au niveau de la production. Alors qu'aux Etats-Unis, un réalisateur afro-américain comme Antoine Fuqua met en scène un mythe purement chrétien occidental dans *Le Roi Arthur* (2004), les artistes « beurs » en sont encore au stade d'affirmation des origines, signes du manque de reconnaissance qu'ils ressentent encore. Si le « fardeau de la représentation » (James Baldwin⁶⁰) ne doit pas peser sur les professionnels du cinéma d'origine maghrébine et les cantonner à certaines postures, il est de la responsabilité de tous d'assurer la diversité du cinéma de notre pays, tant dans les équipes que dans les films produits, à moins qu'on ne tienne à ce que les générations suivantes refusent l'héritage d'un cinéma uniquement parisien intellectuel.

Des quotas au cinéma ? Alors que cette question revient cycliquement sans engendrer de mesures concrètes, on peut s'interroger, à l'instar de Karim Amellal dans son livre au titre évocateur *Discriminez-moi !*, sur la validité du modèle d'intégration français, si toutefois il est encore pertinent de parler de modèle au vu des disparités sociales existantes. Non seulement l'auteur fustige la théorie de l'assimilation, utopique dans un cadre d'inégalité de conditions de vies, mais il dénonce les représentations liées aux « beurs de service », c'est-à-dire ces enfants d'immigrés qui ont pu « s'en sortir » grâce au système éducatif et sont instrumentalisés par les partis politiques pour sauvegarder une façade d'ouverture. L'illusion de diversité fonctionne, tant que ces hommes politiques maghrébins n'ont pas accès aux postes-clés de la politique intérieure. Ainsi, Tokia Saïfi a été brandie par le gouvernement Raffarin comme un symbole d'intégration réussie, alors qu'elle n'a jamais été plus que secrétaire d'Etat auprès de la ministre de l'Ecologie, et occupe maintenant un poste de députée européenne. Un autre exemple est Aïssa Dermouche, né en Algérie, « premier préfet issu de l'immigration » pour reprendre l'expression officielle. Pourtant, malgré huit millions de Français « visibles », il n'y a pas de député à l'Assemblée nationale d'origine extra-européenne et seulement deux maires maghrébins (dans deux communes de moins de 1000 habitants) et un maire Noir. La poignée de maghrébins parvenant à pénétrer les cercles fermés, formant une « beurgeoisie » (Rémy Leveau, Catherine Wihtol de Wenden), surprend Karim Amellal dans leurs discours « *plus royalistes que le Roi* », comme ceux de Malek Boutih, ancien fondateur de SOS Racisme, contre les « *barbares des Cités* » et de Rachid Kaci, Algérien kabyle principal soutien d'Alexandre Del Valle, chercheur qui s'est fait

⁶⁰ Cité par Jean-Pierre LANGELLIER, « Comment la TV britannique a pris de la couleur », *Le Monde*, 18 mai 2004

connaître pour son analogie de l'islamisme au nazisme. Ces problèmes de représentation et de discours sont fondamentaux au cinéma.

La guerre d'Algérie, et à travers elle la colonisation, est présente dans tous ces débats et c'est quand elle est absente qu'elle devrait être présente, ce qui éviterait une perpétuation insidieuse des représentations liées au registre colonialiste de l'Arabe indiscipliné qu'il faut réprimer et éduquer. A cet égard, Benjamin Stora note que « *comme on n'explique pas aux élèves ce qu'a été la colonisation, on les rend incapables de comprendre pourquoi il y a eu décolonisation* »⁶¹. En 1986, Paul Fournier critiquait de façon lapidaire la présentation de la guerre d'Algérie dans les manuels de Terminale. « *Histoire en miettes* », « *cadrage médiocre* » et « *camouflage documentaire* »⁶², la guerre d'Algérie n'est rarement plus qu'un sous-paragraphe de la politique de la 4^{ème} et de la 5^{ème} République. Les manuels des années 90 accordent plus de place à la guerre d'Algérie, et surtout à la documentation. On remarquera cependant que, selon l'éditeur, les causes de la guerre varient. Nathan et Belin accusent le pouvoir colonial et le refus de réforme de la minorité européenne, tandis que Hachette et Bordas invoquent une inégalité de situation entre les deux populations, aucun des quatre cités n'inscrivant le nationalisme dans les causes possibles de la guerre. Pour ce qui concerne la fin de la guerre, les nombreux raccourcis et omissions présentent De Gaulle comme l'artisan de l'indépendance face à un FLN anonyme, et le mot de défaite n'apparaît pas, on lui préfère le terme « d'impasse politique ». De même, on ne parle jamais de colonie française, mais de « *communauté européenne* » présente en Algérie, ce qui, sous le couvert de représenter la diversité des colons, peut conduire à de douteux amalgames, « *noyant les Algériens dans la communauté musulmane et les Français dans la communauté européenne, évite la rencontre de deux notions à connotation nationale* »⁶³. Toujours selon Marlène Nasr, les crimes des deux camps sont effectivement dénoncés, mais le vocabulaire n'est pas le même selon l'armée française qui « réprime » et « exécute » ou le FLN qui « massacre », « égorge », « terrorise », la première répondant, « ripostant », aux méfaits du second. Ce à quoi on pourrait répondre que la réalité des égorgements est pourtant là, et ces actes faisaient partie d'une stratégie politique du FLN qui fut dirigée d'abord contre d'autres Algériens. Là encore, l'histoire ne distingue pas ce qui relève de l'affect et du calcul. Par ailleurs, l'auteur rapproche les manuels d'histoire des manuels de français du primaire, ceux-ci donnant dans le choix des textes (Alphonse Daudet, Leconte de Lisle, André Maurois) des Arabes une « *image coloniale et*

⁶¹ Cité par Maurice MASCHINO, art. cit.

⁶² Paul FOURNIER, « La Guerre d'Algérie dans les manuels de Terminale », *Historiens et Géographes* n°308, mars 1986, cité par Marlène NASR, *Les Arabes et l'Islam vus par les manuels scolaires français*, Editions Karthala, 2001

⁶³ Marlène NASR, *Les Arabes et l'Islam vus par les manuels scolaires français*, op. cit.

passéiste », amalgamant Bédouins et indigènes dans des histoires dignes des Contes des mille et une nuits, où l'on retrouve la distinction Touareg noble/Arabe cruel issue du colonialisme. Bien sûr, il s'agit là d'une initiation à la connaissance de la langue, au rêve et à l'écriture, il est néanmoins de la responsabilité du professeur de combattre les représentations faussées. Quant aux textes de français et d'éducation civique concernant le problème du racisme et de la diversité à l'école, ces questions sont soigneusement évitées en utilisant des figures plus neutres comme « la gitane à l'école », facilitant l'énoncé du discours moral d'acceptation de l'autre. Concernant ces discours, Marlène Nasr estime qu'ils ne parviennent pas vraiment à dépasser les discours qu'ils souhaitent combattre, puisqu'ils réinjectent les mêmes clichés de l'Arabe faible, perdant de l'Histoire, qu'il faut défendre et conservent une attitude paternaliste tout en occultant des questions comme la Palestine. À travers ces manuels, on peut voir l'inadéquation des discours antiracistes, qui font systématiquement recours aux enfants comme exemples à suivre (le syndrome *Michou d'Auber*!), par méconnaissance des maghrébins, obsolescence de certains arguments (il ne suffit plus de rejeter les démonstrations pseudo-scientifiques de Gobineau pour rétablir l'égalité) et refus de s'attaquer aux vrais problèmes d'inégalité. Aucun de ces discours ne favorise une représentation du Maghrébin comme Français à part entière, empêchant même sa banalisation par des pensées inspirées de l'antnazisme, très louables donc mais hors de propos. En 2007, Marc Ferro rappelle l'évolution du monde musulman par rapport à l'Occident : « *on peut dire les choses ainsi, même si c'est caricatural : le drame des musulmans est de s'être retrouvés soumis aux descendants de ceux dont ils avaient fait leurs esclaves. [...] Ils éprouvent un ressentiment à la mesure du rayonnement qu'a connu leur civilisation quand, au Moyen Age, elle dominait le monde.* »⁶⁴

Jusqu'à récemment, le cinéma favorisait des représentations incomplètes, faussées, du maghrébin, dans des films voulant imiter *La Haine* pour s'assurer le succès ou des comédies mettant en valeur la figure de l'Algérien comique (Gad Elmaleh, Djamel). 2007 a vu l'émergence d'un nouveau type de discours.

3.1.2 La graine et le mulet

Pourquoi le film d'Abdellatif Kechiche a-t-il fait l'unanimité des critiques de tous bords et est parvenu à attirer 804 972 spectateurs, ce qui, sans être un plébiscite, est un franc succès pour

⁶⁴ Marc FERRO, *Des grandes invasions à l'an mille*, Plon, 2007

un film plus difficile d'accès que la moyenne ? Sur la forme, *La Graine et le mulet* se distingue de tout ce qui a été fait avant lui, non pas au niveau de l'innovation technique ou de l'originalité du sujet, mais sur la simple présence des différents éléments qui le composent, comme les ingrédients d'un couscous, formant une recette inédite et géniale. Pas de Djamel Debbouze, de Sami Nacery ou d'Aure Atika dans ce film, mais des acteurs non-professionnels et inconnus du grand public. Pas de banlieue parisienne ni de Riviera, mais une ville de la côte Sud, Sète. Pas de violences (la fin tragique de Slimane est provoquée par son essoufflement dû à la poursuite, et non par des agressions physiques), mais un long combat de 2h30 pour l'union des familles et un projet d'ouverture d'un restaurant sur une péniche, mené par un ouvrier de chantier algérien licencié, symbole de la première génération des immigrés. Pas de clichés (et que la presse s'en soit émerveillée prouve la rareté du fait), mais des personnages fouillés, luttant précisément contre les deux personnages-types les plus répandus : les notables bourgeois et les voyous voleurs. Pas même de tentative de métissage culturel à la black-blanc-beur, avec répartition égale des dialogues à la clé. En un seul film, Kechiche réunifie l'héritage du néo-réalisme italien (De Sica, cité dans la scène du vol de la mobylette), français (Maurice Pialat) et anglais (Ken Loach) avec le cinéma social « beur », dont il ne respecte aucun des codes. Un film fait par des Français d'origine maghrébine, avec des Français d'origine maghrébine pour des Français de toutes origines. Un film qui concentre les éléments les plus visibles de la culture maghrébine (la nourriture, le langage, la musique et la danse) transfigurés par un style fait de cadrages serrés et de longues scènes brouillant la valeur du temps, transcendés dans un récit qui a la figure d'un conte, ou d'un rêve aux racines multiples (Don Quichotte, Le Roi Lear). Le film de Kechiche s'équilibre avec le film de Philippe Faucon, *Dans la vie*, qui vise le court, le léger, quand *La Graine et le mulet* vise le long. *Dans la vie* est un film sur la complexité des rapports identitaires, en l'occurrence entre une famille algérienne immigrée vivant à Toulon et Esther, une pied-noir de confession juive, qui se donne l'allure d'une comédie pour éviter toute lourdeur. L'existence de ces deux films, et leur réception positive, signalent l'entrée dans une ère nouvelle : celle de rapports conflictuels entre les communautés, mais dont les représentations communes ne sont plus prisonnières des violences du passé. Si ces films, et les histoires de ces films, ne sont peut-être encore que des exceptions, elles montrent que la question des immigrés, qui stagnait depuis vingt ans, peut être résolue autrement que par des discours philosophiques, et ces deux films ont plus de significations, sinon de valeur, que tant de lignes stériles écrites pour dénoncer les uns et les autres. Enfin, les applaudissements, parfois dithyrambiques, des critiques et du monde professionnel du cinéma pour ces deux réalisateurs « du Sud » symbolisent le message en

provenance de l'intelligentsia parisienne : vous avez réussi là où nous avons échoué. Le vent tourne, certains l'ont senti, et même si le dernier opus de Cédric Klapisch, un catalogue de clichés sur *Paris*, a été un succès au box-office, ce n'est pas ce film qui marquera longtemps les mémoires.

Un autre cinéaste montant, découvert au festival de Cannes, Rabah Ameur-Zaïmeche, exprime dans une production franco-algérienne *Bled number one* (2006) les sensations de décalage entre territoire et nationalité et crée une expérience poétique de l'Algérie unique au cinéma. Son premier film, *Wesh wesh* (2001) utilisait les techniques de caméra légère DV pour filmer la difficile réinsertion d'un délinquant. Son troisième film, *Dernier maquis*, actuellement présenté à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes, risque d'être fort intéressant puisqu'il traite de l'ouverture d'une mosquée en France par le patron musulman d'un garage de poids lourds et des conflits qui s'ensuivent en banlieue. Le réalisateur déclare qu'il avait déjà tenté de monter le projet en 2004, sans succès à cause de « l'affaire du voile »⁶⁵. Un film sur l'Islam en France est donc une nouveauté qui n'aurait pas été possible il y a encore quelques années.

Bien que *La Graine et le mulot* et *Dans la vie* n'évoquent pas la guerre d'Algérie, ils s'inscrivent dans la guerre des représentations entre Français et Maghrébins, celle qui avait lieu hier entre colonialisme et nationalisme et celle qui a lieu aujourd'hui dans le nouvel espace créé par la télévision et Internet. Au niveau de la mémoire de la guerre d'Algérie, le cinéma a marqué une longueur d'avance sur les mentalités, et au moins deux longueurs sur le politique. L'ennemi invisible, puis refoulé, est maintenant intime. « Intime » vient du latin « *intus* » (« dedans ») au superlatif. Le film de Florent-Emilio Siri traduit cette idée dans un sens moral (l'ennemi est à l'intérieur de l'homme : c'est le Mal) et dans un sens social (l'ennemi est parmi nous : le Harki, l'immigré). Les films de Philippe Faucon, en particulier *Dans la vie*, dépassent cette idée en montrant que c'est justement par cette intimité que l'ennemi n'en est pas, ou plus, un, et qu'il fait partie d'une identité dont on ne pourra pas saisir le sens et la multiplicité avant d'avoir renoncé à son unidimensionnalité.

Bien que les deux films cités ne l'abordent pas, la guerre d'Algérie n'est pas une histoire apaisée, pas plus hier dans les années 80 qu'aujourd'hui à la fin des années 2000. Pour retranscrire le tableau achevé qu'en a dressé Raphaëlle Branche⁶⁶, la demande sociale en termes d'informations et de sens reste toujours forte à propos de la guerre d'Algérie, autant parce que l'ouverture des archives s'est faite avec lenteur (trente ans) que parce qu'elle est

⁶⁵ Interview réalisée par O. HIND pour *L'Expressiondz.com*, 14/05/2008

⁶⁶ Raphaëlle BRANCHE, *L'Algérie, une histoire apaisée ?*, op. cit.

devenue un « *objet historique* » en perpétuelle évolution, par reconduction des débats. Ceux qui ont lieu à la sortie du documentaire de Jean-Pierre Lledo en sont une preuve, particulièrement en Algérie où le pouvoir politique a maintenu une histoire officielle partielle et partielle et a endigué le plus longtemps possible le flot des documents d'époque. A la lecture des ouvrages portant sur cette histoire de la guerre d'Algérie de 1962 à nos jours, il semblerait que deux réflexes aient orienté les écritures de la guerre. Le premier consiste à l'impossibilité de critiquer l'action d'un camp durant la guerre, la plupart du temps l'armée française ou l'ALN, sans ajouter immédiatement que la violence était la même du côté adverse et que, de toutes façons, chaque coup était rendu. Cette posture, compréhensible à un moment où on n'osait parler des exactions commises par les Français en Algérie, a provoqué une sorte de relativisme renvoyant dos-à-dos actes de torture, massacres et attentats, accentuant la ressemblance de la guerre d'Algérie à un tournoi de ping-pong, chacun se renvoyant la balle de la violence⁶⁷. C'est cette spirale que décrit *L'Ennemi intime* qui accorde de l'importance au phénomène d'escalade de la violence, mais ne rend pas compte des stratégies mises en place et des ordres donnés d'en haut. Par contre, *Nuit noire*, sans faire abstraction de l'aspect incontrôlable de la violence, en montrait aussi les origines ne tenant pas à la psychologie. A cet égard, on peut considérer que la mémoire de la guerre d'Algérie a l'avantage de refuser le manichéisme qui caractérise la mémoire de la seconde guerre mondiale et a conduit à oublier les actes peu reluisants des Alliés, à un degré bien moindre que ceux des Nazis, bien sûr, qu'ils s'agissent des bombardements américains en Allemagne et au Japon ou du comportement des troupes russes en Europe de l'Est. Un tabou qu'il n'est sans doute pas utile de briser à l'échelle des manuels scolaires, mais qui prouve la rupture que constitue la mémoire de la guerre d'Algérie par rapport aux autres guerres françaises. Il s'agit bien dans la mémoire collective de la première guerre que la France n'avait pas de légitimité à mener, puisque l'Allemand est resté une figure négative d'agresseur. Un autre réflexe en lien avec le premier, très sensible au cinéma, porte sur les motivations des différents acteurs. Que ce soit au niveau individuel ou des acteurs politiques, les ressorts des actions entreprises tournent la plupart du temps autour de l'idée de vengeance et de frustration. Soldats et partisans, civils et terroristes, dirigeants et représentants, tous ne semblent agir qu'en réaction face à une action subie, avec une violence à la fois rétributive et graduelle. Or, l'impossibilité de prévoir les attaques et leur intensité déterminait de préférence des stratégies offensives (mieux valait attaquer en premier) et la lutte n'était pas uniquement improvisée au fur et à mesure des coups

⁶⁷ Robert Bonnaud dénonçait déjà dans la revue *Esprit* en mai 1957 les « *fausses symétries* » entre les crimes de l'armée française et ceux du FLN (cité par Raphaëlle BRANCHE, op. cit.)

portés, elle présentait aussi un caractère contrôlé. Cette vision des choses a pour origine l'impression, qu'on retrouve dans *Avoir vingt ans dans les Aurès*, que les soldats français étaient livrés à eux-mêmes dans le désert, alors que, même si l'absence de front donnait effectivement lieu à un affaiblissement du contrôle central, les moyens de liaisons modernes permettaient de maintenir les contacts entre les unités et avec les camps, comme on le voit à travers les radios et talkies-walkies utilisés. De même, les basculements des Algériens dans un camp ou dans l'autre, comme Amar et Saïd dans *L'Ennemi intime*, ne peuvent être exclusivement expliqués par la volonté de venger la mort d'un proche, d'une part parce qu'il peut y avoir refus ou peur de prendre les armes, lié éventuellement à un devoir de responsabilité envers sa famille, d'autre part par importance des idéologies et croyances. Parmi elles, on peut citer l'existence dans certains milieux d'une tradition d'engagement dans l'armée française, ainsi que le rôle jouée par le nationalisme ou la religion et l'emploi du concept de « jihâd », et surtout l'effet de groupe, la pression des proches. Les choix prennent donc plutôt l'allure de dilemmes, qui peuvent conduire les actants du drame à tergiverser avant d'agir, comme Taïeb dans *La Trahison*.

On retrouve la question du réalisme posée en chapitre 2.2.2, qui mène à s'interroger sur le degré de crédibilité des personnages principaux. Dans les films historiques, par impossibilité de manier les peuples et les armées comme dans un livre de stratégie, les personnages ont tendance à servir de réceptacle aux concepts abstraits en jeu, ce qui constitue une déformation de taille de la réalité et favorise les clichés. Des personnages aussi typés que ceux de *L'Ennemi intime* ne paraîtront donc pas choquants, par habitude de replacer toute l'Histoire dans une seule histoire. A l'inverse, le travail effectué sur les personnages de *La Trahison* les rapproche du spectateur, en mesure de comprendre alors que le film montre une manière parmi d'autres de vivre la guerre d'Algérie.

3.2 Portrait du film historique idéal

3.2.1 La Trahison

Benjamin Stora déclare à propos du film de Philippe Faucon que celui-ci « *nous montre un aspect de la guerre d'Algérie qui a été peu filmé : une guerre faite d'attente, de tension quotidienne dans ces postes isolés, avec de brusques explosions de violence* »⁶⁸. La première

⁶⁸ Propos recueillis par Vital PHILIPPOT pour l'Agence Cinéma Education, novembre 2005

chose qui frappe dans *La Trahison*, c'est le style de son auteur fait de minimalisme et de clarté, qu'on ne trouve guère ailleurs que chez les maîtres du cinéma japonais et coréen, tels qu'Ozu ou Hong Sang-soo. Utilisé aujourd'hui majoritairement dans des films cherchant à décrire l'actualité à travers les rouages de la vie quotidienne, ce style s'inspire aussi de l'estampe et des austères récits de vie des samouraïs et des saints. « *Quantité, énormité, fausseté des moyens cédant la place à simplicité et justesse. Tout ramené à la mesure de ce qui te suffit.* » écrivait Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*. Toute une philosophie contenue dans ces quelques mots, celle du « *Méden Agan* », qu'on s'attend à voir appliqué partout, sauf aux passions de la guerre d'Algérie. Mais ce qui distingue la philosophie bressonienne des autres, c'est aussi sa capacité à s'effacer quand il le faut et son refus de parasiter le sujet. L'entreprise de Philippe Faucon, celle d'un Satie du cinéma, n'est donc pas de dépassionner la guerre d'Algérie, mais de faire le choix d'une représentation focalisée sur une portion limitée du sujet, afin d'éviter à tout prix la caricature, la généralisation et les débordements sur d'autres questions. Grâce à cette conception du réel au cinéma, Philippe Faucon échappe au conte et à la parabole pour atteindre la vie et parvient à tourner un film historique comme s'il s'agissait du temps présent : une impression accentuée par l'absence de musique (sauf dans les génériques de début et de fin), de cartons indicateurs sauf les deux premiers : « *Algérie, 1960* » et « *nuit du 5 au 6 mars* ». Cette didascalie donnée, la tragédie se déroule ensuite en respectant l'unité de lieu et de temps, à un rythme régulier diurne/nocturne créant une impression de temps réel. Le film n'utilise pas de schémas inspirés du cinéma américain, avec développement et climax, alternance d'actions et de discussions comme dans *L'Ennemi intime* et *Mon colonel*, mais suit au plus près le récit des rapports entre des appelés algériens et leur lieutenant français jusqu'à la séparation des personnages.

Ascète, le film n'en est pas moins riche de significations, que le réalisateur n'a pas cherché à surligner par des dialogues shakespeariens ou des images-chocs mais qu'il laisse s'exprimer et se déployer en laissant des ellipses, des vides dans le scénario. Ainsi, la scène d'ouverture est filmée par une suite de plans simples, cadrant les personnages, très différente de la scène d'ouverture de *L'Ennemi intime*. Dans ce dernier, le premier plan, travelling complexe issu du western, débute en plan large sur le paysage dans lequel fait irruption le visage de profil de Dougnac qui initie par la ligne de son regard vers le hors-champ un déplacement de la caméra vers le groupe des soldats. Lui succèdent des raccords brutaux, des angles complexes, tout cela dans une nuit américaine bleu océan. Dans *La Trahison*, l'obscurité totale de la nuit, percée seulement par les faisceaux des lampes torches oblige d'emblée le spectateur à affiner son regard, lui refusant des figures facilement discernables. Cette nuit représente aussi

l'impossibilité de se reconnaître entre amis ou ennemis, qui se trouvent de ce fait rapprochés de façon plus naturelle que dans *L'Ennemi intime*, dans lequel la scène de découverte du combattant FLN apeuré par Terrien est peu crédible puisque ni l'un ni l'autre ne songe à tirer. Cette séquence d'ouverture fait l'objet d'un travail habile par Philippe Faucon de composition du son, permise par l'absence de musique, qui utilise les aboiements des chiens pour situer les personnages dans l'espace général du camp et provoquer leurs déplacements dans et hors du champ : un trait qui sera repris et développé tout au long du film. « *L'oreille profonde et inventive : le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de tout une gare* » (Bresson). Grâce à un seul son répété, le réalisateur fait l'économie de plans inutiles et coûteux des lieux de l'action. De même, il met en scène la présence de la guerre par le bruit des coups de feu, choisissant de filmer non pas le combat mais son effet sur le lieutenant et ses hommes : l'intérêt du film ne réside donc pas dans la représentation des combats mais dans les choix des personnages (*Le Choix* étant le titre de travail pendant tournage).

Les conditions de production sont indissociables du film lui-même. Philippe Faucon a choisi d'adapter un livre paru en 1999 : *La Trahison* de Claude Sales (Seuil), un récit autobiographique avec lequel le réalisateur a pris des libertés, tout en associant l'écrivain à la conception du scénario pour lequel il a aussi demandé les services de Soraya Nini, auteur du roman *Ils disent que je suis une beurette* (Fixot, 2001). Très respectueux des personnages du livre et de la forme (82 minutes pour un livre de 92 pages), le film choisit de quitter la focalisation autobiographique et la déplace sur celle des appelés algériens, Taïeb particulièrement, tout en changeant le nom du lieutenant Sales en Roque. La production est assurée par le Français Richard Djoudi et la production exécutive par l'Algérien Yacine Laloui. *La Trahison* est donc une œuvre issue d'un travail commun à tous les niveaux, ménageant la vérité historique puisqu'il se base sur un témoignage tout en prenant des libertés d'interprétation par rapport à ce témoignage. Philippe Faucon attachait, dès le départ, de l'importance à tourner en Algérie, plutôt qu'au Maroc ou en Tunisie comme le faisaient les autres films. Après que le réalisateur ait obtenu l'autorisation auprès du gouvernement algérien sans aucune difficulté, le tournage eut lieu pendant six semaines à Boussaâda, à 250 km au Sud d'Alger, sous la protection de l'armée algérienne. C'est aussi l'honnêteté qui caractérise le travail de Philippe Faucon, qui n'hésita pas à envoyer le texte du scénario complet et tel quel au Ministre de la culture algérien. Les acteurs sont des non-professionnels, choisis pour ce qu'ils dégagent dans le regard et le physique (Ahmed Berrhama/Taïeb était le chauffeur de taxi de Philippe Faucon), à l'exception de Vincent Martinez, l'interprète de Roque, qui avait tourné dans des films à petit budget. « *N'emploie pas dans deux films les*

mêmes modèles : 1) on ne croirait pas à eux 2) ils se regarderaient dans le premier film comme on se regarde dans la glace, voudraient qu'on les voie comme ils souhaitent être vus. » (Bresson) Par son casting, Philippe Faucon empêche le spectateur de voir dans les personnages plus qu'ils ne représentent et de faire des associations avec les autres rôles des acteurs.

Le réalisateur a également choisi de ne pas s'appesantir sur la violence physique, évitant les pièges de la complaisance et de l'irréalisme. La scène de combat est filmée de l'extérieur, dans une lumière terne, des plans aérés et cadrant autant les soldats français que les soldats algériens, et mettant en scène leur dialogue. La mort du soldat français est filmée de dos. Une détonation retentit, et il s'abat à terre, sans un cri. Juste après, un autre soldat dégoupille une grenade et la lance sur les combattants du FLN. Un plan montrera leurs dépouilles, et ce sera tout. Ce refus de la dramatisation et cette clarté de la mise en scène tranchent avec les normes du film de guerre mais ne masquent en rien la violence, qui s'en trouve refroidie et donc plus déplaisante pour le spectateur que des scènes de bataille à grand spectacle. Pas besoin de se transformer en monstre enragé pour tuer et exposer les cadavres, puisque la guerre l'impose et que les soldats la font comme des employés de postes à leur bureau, trop concentrés sur leur survie et la précision de leurs gestes pour se laisser dominer par leurs émotions. On pourrait croire que Philippe Faucon donne une image édulcorée de la guerre, mais, en réalité, la scène est plus efficace car, en écartant le fauvisme des représentations classiques, c'est la fascination pour l'horreur qu'elle évite. « *N'embellis ni n'enlaidis. Ne dénature pas.* » (Bresson). Le réalisateur n'utilise aucune des techniques de séduction sur le spectateur traditionnelles du cinéma de guerre/historique : pas de « *catch phrases* » assénées dans une scène de tension ni de longues scènes filmées de façon virtuose avec ralentis ou accélérés pour « accrocher » le spectateur aux accoudoirs de son fauteuil. Une autre forme de violence, négligée par le cinéma, est mise en scène avec la constitution des villages de regroupement par l'armée française, destinée à couper le FLN de ses appuis dans la population, et qui toucha plus de deux millions d'Algériens appartenant à la population rurale. Dans la plupart des cas, ces déplacements forcés s'accompagnaient de la perte des biens et de l'incendie des anciennes habitations. Enfin, la scène de torture est très courte mais la caméra s'attarde un instant sur la fabrication par les deux soldats de ce qui sera un outil de torture.

On ne sait rien, ou presque, des personnages de *La Trahison*. Roque, c'est le sous-lieutenant appelé qui n'en est plus à ses premières armes et ne fait montre d'aucune brutalité gratuite dans ses décisions, même si son comportement reste celui d'un guerrier, n'hésitant pas à enfreindre les traditions du Ramadan et à faire ouvrir le feu. Le film ne juge pas ses actes,

mais privilégie sa relation avec Taïeb, pour lequel il manifeste du respect et de l'attention. On ne connaît pas non plus les motivations qui ont poussé les FSNA (Français de Souche Nord-Africaine) à répondre à l'appel de l'armée française. Ni volontaires ni Harkis, on peut imaginer qu'ils sont issus de familles ayant une place dans le système administratif colonial ou qu'ils ne se sont pas cachés pour échapper au service militaire par crainte d'être engagés dans le FLN. Qu'ils aient fait Monte Cassino ou non, qu'ils aient perdu des membres de leur famille ou non, ce n'est pas ce qui compte pour le choix qui se présente à eux. Ce qui compte dans le film, c'est également ce qui compte, selon le réalisateur, aujourd'hui. Philippe Faucon est aussi l'auteur de *Samia* et de *Dans la vie*, deux films qui parlent entre autres des sentiments liés aux difficultés d'intégration de familles immigrées. La jeune Samia ne parvient pas à se considérer comme française par impression de ne pas avoir les mêmes droits que les autres dans le logement ou le travail. *La Trahison* met l'accent sur les difficultés des Algériens à être reconnus par les autres soldats français. Là encore, le problème du racisme apparaît sans aucune fioriture, le but n'étant pas de pousser le spectateur à l'indignation mais de lui rendre compte d'une situation. Plus loin, dans la scène d'intervention des paras, un plan furtif montre le regard de Taïeb croiser celui d'un Harki et détourner les yeux en signe évident de dégoût. Le drame des personnages des quatre Algériens est avant tout identitaire. On ne sait s'ils sont convaincus ou non par les tracts du FLN, et même leur trahison restera un point d'interrogation, puisqu'on ne saura jamais si les soupçons du supérieur de Roque étaient fondés ou non. Ce qu'on sait, c'est qu'ils prennent conscience de leur nationalité algérienne, autant parce qu'ils aident le plus possible la population civile que parce qu'ils se sentent rejetés par les Français. Le mouvement est double, puisque Roque lui-même envoie systématiquement ses Algériens au contact direct des villageois (pour les contrôles, pour des traductions, pour accompagner le médecin). Taïeb tergiverse cependant, car il est lié à Roque et ne peut se faire à l'idée du geste de la trahison, comme on le devine lorsqu'il condamne vigoureusement le changement de camp du soldat du FLN au début du film, qui avait déjà trahi une fois l'armée française. C'est pour cela que Taïeb réagit mal lorsque des enfants du village le traitent de « Harki », car il refuse de se considérer comme un traître et se voit lui-même comme trahi par l'armée qui l'a engagé pour combattre son peuple et par De Gaulle qui prétendait « *qu'il n'y a que des Français en Algérie* ». Tout dans *La Trahison* concourt à montrer les difficultés des Algériens à choisir leur camp et qu'un ralliement de raison ne signifiait pas ralliement inconditionnel, même au FLN. Le film montre aussi l'aveuglement du sous-lieutenant français, lors de la scène suivant l'accrochage avec le FLN où la mort du soldat français semble plus regrettée que la mort de l'appelé algérien. L'idée d'une possible

trahison de ses soldats ne le traverse pas, car il pense que chacun partage son idéal du devoir, qui lui est moins difficile à accomplir que pour Taïeb. Ce dernier lui donne pourtant des indices, à travers de courtes phrases que Roque n'a pas compris, par exemple lorsqu'il lui demande de promettre que lui et ses hommes bénéficieront d'un traitement égal, ce que Roque se refuse à faire. À cet égard, on peut noter que *La Trahison* est l'un des rares films sur la guerre d'Algérie qui distille un véritable suspense et ne se sert pas de l'Histoire pour établir la chronique d'une défaite annoncée.

La Trahison est aussi celle des mémoires. En France, le témoignage des appelés n'a dans un premier temps pas été écouté, et n'a même pas pu s'exprimer. Les vétérans de la guerre d'Algérie n'ont obtenu le statut d'anciens combattants qu'en 1974 et l'Etat a reconnu qu'ils avaient participé à une guerre en 1999. En Algérie, les FSNA engagés par dans l'armée, s'ils n'ont pas été poursuivis comme les Harkis, se sont enfuis en France grâce au rapatriement de l'armée ou ont réussi à se fondre dans la population, cherchant à fuir leur passé dans une Algérie dans laquelle ils n'avaient aucune place. Les Harkis, considérés comme des traîtres, même par les Français, ont payé leur trahison au prix fort, puisque plus personne ne voulait d'eux lors de l'indépendance et ont vécu avec leurs familles des décennies de difficultés sociales et de déconsidération. Dès l'été 1962, alors que toute l'armée française n'a pas été rapatriée, entre 60 000 et 150 000 Harkis⁶⁹ ont été massacrés par le FLN sous les yeux de leurs anciens employeurs. Environ 140 000 Français musulmans ont pu atteindre la France, où ils sont installés dans des camps de transit (des baraquements militaires ou d'anciennes prisons), comme ceux du Larzac, de Rivesaltes (Pyrénées-orientales), de Sainte-Livrade, de Bias. Malheureusement, leur attente s'éternise, et durera jusqu'à vingt ans dans les cas extrêmes, car leur traitement est en bas de la liste des priorités du gouvernement. Ainsi, le 31 janvier 1964, les préfets ont reçu du ministre des Rapatriés François Missoffe une note où il est écrit : « *Vous ne devez reloger les anciens harkis qu'après avoir relogé tous les rapatriés demandeurs de logement et particulièrement mal logés...* »⁷⁰, accordant donc un traitement de faveur aux pieds-noirs. Jacques Chirac, à l'occasion de la journée d'hommage national aux Harkis le 25 septembre 2001, a reconnu que « *La France n'a pas su sauver ses enfants* » : un euphémisme pour le terme de trahison ? Nicolas Sarkozy n'est guère allé plus loin dans ses déclarations et, en Algérie, l'accusation de « Harki » est encore discriminatoire : en 2007, Miloud Chorfi, porte-parole du RND, précisait encore que, parmi les conditions requises pour

⁶⁹ NB : Le chiffre de 150 000 est considéré comme « mythique » par des historiens comme Guy Pervillé, « La date commémorative de la guerre d'Algérie en France », in *Cahiers d'histoire immédiate* n°24, Toulouse, Groupe de recherche en histoire immédiate, automne 2004, pp.61-70

⁷⁰ Tom CHARBIT, *Les Harkis*, La Découverte, 2005

être candidat aux élections législatives, devait figurer « *l'assurance de n'être pas issu d'une famille contre laquelle a été retenue l'accusation d'avoir été « harki » pendant la période coloniale* »⁷¹.

Le film de Philippe Faucon n'a pas pour but de rejouer la guerre d'Algérie sous nos yeux, il veut interpeller sur ce qu'elle représente pour nous aujourd'hui et le titre est une réponse à la question que se sont posées de nombreux historiens face à la mémoire de la guerre d'Algérie : pourquoi de telles convulsions ? Pourquoi de telles difficultés à trouver des points d'accord, même quarante-cinq ans plus tard ? Parce que non seulement les trahisons ont été multiples, mais parce que certaines n'ont jamais été reconnues comme telles. Dans le domaine de la tragédie et du théâtre, le traître, depuis Judas et Ganelon, peut être considéré comme la figure détestable par excellence, plus encore que la figure du Mal, qui a un aspect de ressemblance, en miroir inversé, avec le Bien. En effet, la figure du traître correspond à celui qui n'est pas né dans le Mal, mais l'a choisi volontairement et cyniquement. Ainsi, dans l'œuvre de Shakespeare, tous les personnages dont l'âme noire provoque la damnation finale se définissent avant tout comme des traîtres à l'Ordre ou à leur Roi : Richard III, Macbeth et Iago sont les plus marquants d'entre eux. Un rejet culturel condamne la trahison, à l'exception notable du personnage historique du Cid au 11^{ème} siècle, dont l'allégeance ira successivement au Roi de Saragosse et à l'émir Maure de la Taïfa, faisant de lui un lointain ancêtre du caporal Taïeb. Ces trahisons ne sont pas évoquées dans la pièce de Corneille, mais *Le Cid* est resté dans la mémoire collective comme une figure positive. La nuit par laquelle s'ouvre *La Trahison* constitue un climat idéal pour les actes de trahison, alors que l'accrochage entre Français et FLN se déroule en plein jour. À la fin du film, au lieu de révéler les artifices du drame, Philippe Faucon achève de brouiller les cartes puisque c'est Roque qui accomplit l'ultime trahison. Après s'être rendu au point de vue de l'officier de renseignement, il fait enlever ses quatre subordonnés, les obligeant à monter dans le camion sous prétexte de leur faire signer des papiers. Leur sort postérieur reste aussi inconnu : une fois encore, il importe peu pour le film qu'ils aient été emprisonnés, torturés ou simplement mis en sûreté. Ce qui est significatif, c'est qu'ils aient été trahis.

Loin du pédagogique et du démagogique qui affaiblissent la portée de nombreux films, *La Trahison* assume l'étroitesse de son cadre et l'incomplétude de son regard pour mettre en valeur sa pertinence et sa « pureté », au sens où le film parvient à faire le lien entre passé et présent sans aborder des questions qui ne servent pas immédiatement le sujet.

⁷¹ Ali BOUKHLEF, *La Tribune*, 02/04/2007

3.2.2 Le choc des générations.

Parlant des historiens de la guerre d'Algérie, Raphaëlle Branche précise que « *que les liens entretenus avec la guerre d'Algérie soient identitaires, politiques ou intellectuels, le regard porté sur ces événements passés n'est bien sûr pas le même : le choix des objets varie, les affinités avec certains personnages ou l'intérêt pour telle ou telle question sont aussi divers que les personnalités des chercheurs.* »⁷² La même observation pourrait être reproduite sur les réalisateurs, et même sur les publics. Lorsque des personnalités telles que Costa-Gavras et Patrick Rotman se penchent sur ce morceau d'Histoire, ce ne peut être pour les mêmes raisons que Philippe Faucon et Mehdi Charef. Un ancien combattant de l'armée française, qu'il ait été ou non en Algérie, ne verra pas *L'Ennemi intime* comme un jeune lycéen fan de Sergio Leone. La grande différence entre les films du corpus et les films antérieurs aux années 2000 tient aussi dans leur volonté de s'adresser au plus large public possible, bien conscients que parmi les spectateurs se trouveront des témoins et des membres d'associations et d'autres qui ne connaissent rien ou presque à la guerre d'Algérie. Les codes utilisés par *L'Ennemi intime*, *Nuit noire* et *Mon colonel* leur permettent d'intéresser les publics néophytes car ils utilisent des objets narratifs délimités : le choix moral du soldat, la violence militaire et policière, l'Etat « magouilleur », les relations hiérarchiques. *Cartouches gauloises* et *La Trahison* déroulent leurs histoires avec plus d'indépendance, au fil du souvenir pour le premier et selon les actes du théâtre pour le second. Ces deux derniers requièrent pour être compris un certain niveau de connaissance de la guerre d'Algérie afin d'interpréter les ellipses et les non-dits. Cependant, *La Trahison* exprime aussi l'incompréhension et la méfiance entre les hommes, créant un climat qui peut rendre compte d'un aspect intéressant de la guerre d'Algérie à des spectateurs non initiés. On distinguera aussi les films prenant en compte les autres films l'ayant précédé sur le sujet et ceux comme *L'Ennemi intime* qui ne craignent pas les redondances.

L'objectivité demandée par les critiques actuelles est illusoire, et le portrait du film historique idéal comme fruit du travail d'un réalisateur détaché de son sujet et répertoriant l'intégralité des points de vue possibles est une utopie. Même si ce film était réalisé par un étranger, ce dernier serait victime des contacts reçus et de son mode d'appréhension des sources et son obligation d'écouter des témoignages biaiserait son point de vue par le simple choix de ces témoins. Philippe Faucon lui-même admet avoir été marqué par ses souvenirs d'enfance :

⁷² Raphaëlle BRANCHE, op. cit.

« bien que très petit, j'ai l'impression d'avoir le souvenir de la tension, de la peur qui régnaient. », dit-il en interview⁷³. C'est aussi cela, le travail du réalisateur, différent de celui de l'historien, capable dans ses films de transmettre aux nouvelles générations les sentiments et l'atmosphère qui caractérisaient une période donnée. Les appelés en Algérie l'ont certainement vécu de façon variable selon leur poste et leurs dates, mais ils ont partagé des impressions générales communes. Le film historique idéal devrait aussi tenir compte des représentations de l'époque dans la description des rapports entre individus, ce que nombre de films négligent soit par volonté de moderniser le propos soit par des dialogues ou un jeu d'acteurs anachroniques. Pour échapper à ce travers, *La Trahison* choisit la restriction de la parole, au contraire de *Mon colonel* qui utilise le contraste des vocabulaires et des registres de langue pour montrer l'évolution de la société et caractériser le passé. On peut penser aussi au travail de Laurence Olivier sur *Henry V* (1944), qui mêlait à la reconstitution du passé médiéval les acteurs du présent et les techniques de l'enluminure. L'époque s'en trouvait donc bien définie et typée, sans que le réalisateur maintienne une quelconque illusion de réalisme, faisant preuve d'un appréciable recul par rapport aux artifices du cinéma sur l'Histoire. « Les historiens ont aussi dû apprendre à se détacher des mots de l'époque, à les analyser comme une des composantes essentielles du monde qu'ils étudiaient et non un instrument neutre de description »⁷⁴. Les mots sont aussi importants dans des films comme *La Graine et le mulet* qu'en Algérie même à travers la lutte entre l'arabe classique imposé à l'Indépendance et le dialecte *darija* (arabo-berbero-français). La mémoire de la guerre d'Algérie est un problème de langage entre les générations. Raphaëlle Branche critique les termes de « guerre d'Algérie » ou de « bataille d'Alger » (auquel l'historien Gilbert Meynier préfère le terme de « grande répression d'Alger »⁷⁵), qui laissent entendre que ce conflit se déroulait pour la possession d'un territoire appartenant aux forces françaises. Que dirions-nous si les historiens allemands avaient appelé la guerre franco-prussienne de 1870 « guerre de France » ? Comme dans les années précédentes, les titres des films sur la guerre d'Algérie ne font toujours pas référence à leur sujet. *Mon colonel* véhicule une idée de film sur l'armée, ainsi que le langage militaire que Duplan oblige Rossi à utiliser. Il place le film *a fortiori* dans le registre d'une réflexion sur la mémoire, tout en posant le personnage de Duplan, anonyme, au sommet. *Cartouches gauloises* correspond au penchant de Mehdi Charef pour les titres à tiroirs depuis *Le Thé au harem...* Le titre donne le programme du film puisqu'il est l'association de deux mots concrétisant les souvenirs du réalisateur : les cigarettes fumées par les soldats français

⁷³Entretien contenu dans le dossier de presse de *La Trahison*, Pyramide Films

⁷⁴ Raphaëlle Branche, op. cité

⁷⁵ cité par Raphaëlle BRANCHE, op. cité

dont la fragrance semble avoir marqué Mehdi Charef, les cartouches tirées, « *souvenir important pour moi car, la première fois que j'ai entendu une balle siffler, j'avais seulement trois ou quatre ans...* »⁷⁶, et le fameux (et contesté) « Nos ancêtres les Gaulois » appris à l'école. *Michou d'Auber*, *L'Ennemi intime* et *La Trahison* dévoilent dans le titre l'épine dorsale du film, suggérant l'idée que le thème du film peut être universalisé. *Nuit noire 17 octobre 1961* tente de faire de la date de la manifestation un symbole, de la même manière que « la nuit du 4 août » ou « le 11 septembre », mais y accole une expression tirée du film (de la bouche de Maurice Papon) pour rappeler deux autres nuits tristement célèbres : la Nuit de Cristal en 1938 et l'opération Nuit et Brouillard. Le titre d'*Indigènes* est le seul à reprendre un mot chargé de signification à l'époque. Du reste, le mot « indigène » fait partie de ces champs lexicaux dont l'évolution sémantique n'a pas cessé. Hier, il désignait les habitants des territoires à coloniser, les membres de tribus non civilisés ou, dans Code de l'indigénat, les Musulmans qui n'étaient pas citoyens à part entière. Aujourd'hui, il a été récemment réhabilité par l'anglais *indigenous* qui a conservé son sens étymologique de « individu originaire » du lieu où il vit. Il a pris aussi une connotation politique en 2005 avec l'Appel des indigènes de la république pour la tenue d'assises de l'anticolonialisme, texte dirigé contre le gouvernement et signé par des professeurs, des sociologues, des chefs d'association et des artistes. Ce texte visait particulièrement la loi du 23 février 2005⁷⁷ et la loi de 2004 sur les signes religieux à l'école. Par le choix du titre, Rachid Bouchareb fait le lien entre le passé et le présent, montrant que la politique de l'Etat colonial d'hier n'est pas si éloignée de celle de l'Etat d'aujourd'hui.

Guy Pervillé résume la mémoire de la guerre d'Algérie jusqu'en 1999 comme la mémoire d'une « *guerre sans nom, sans signification ni commémoration* »⁷⁸. Les souvenirs de cette période sont encore aujourd'hui contradictoires parce que la politique suivie à l'époque ne présente pas de logique, incapable qu'elle était de suivre la transition en cours depuis la fin de la seconde guerre mondiale et d'évoluer en accord avec la situation diplomatique de la France. C'est là que se situe peut-être l'ultime « trahison », la trahison de soi-même, la France trompée par la France, par celui qui prétendait l'incarner en juin 1940. Cependant, il ne faudrait pas conserver de la politique d'alors l'image d'un gouvernement déconnecté d'un peuple laissé dans l'ignorance. La guerre d'Algérie s'est aussi caractérisée par une participation populaire encadrée par le gouvernement, à l'occasion de deux référendums. Le 8

⁷⁶Propos de Mehdi Charef recueillis par Eric NUEVO, le 16/07/07, pour Allociné.fr

⁷⁷ Loi française du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés

⁷⁸ Guy PERVILLE, « La date commémorative de la guerre d'Algérie en France », op. cité

janvier 1961, De Gaulle posait la question aux Français « Êtes-vous pour l'autodétermination en Algérie ? », à laquelle ceux-ci répondaient oui à 74,99% des voix exprimées, l'abstention s'élevant à 26,24% des électeurs. L'année suivante, le gouvernement soumettait par décret au référendum le projet de loi consécutif aux accords d'Evian, qui est approuvé à 90,80% des voix exprimées. Le 1^{er} juillet 1962, c'est le peuple algérien qui fut interrogé en ces termes : « Voulez-vous que l'Algérie devienne un Etat indépendant coopérant avec la France dans les conditions définies par les déclarations du 19 mars 1962 ? ». Les électeurs acceptèrent à 99,72% des voix exprimées. Les interprétations qu'on peut apporter à un scrutin référendaire sont multiples, et on connaît l'usage que De Gaulle fit du « oui » pour revêtir l'habit du tribun du peuple. Quoi qu'il en soit, l'indépendance de l'Algérie a concerné *de facto* la totalité des électeurs métropolitains français et françaises et nous ne saurons jamais combien des 90% de réponses positives à la loi d'application des accords d'Evian comptaient d'électeurs désirant simplement enterrer le problème algérien, afin qu'aucune commémoration ne vienne faire remonter à la surface la mauvaise conscience de la guerre. Guy Pervillé souligne ainsi l'opposition entre amnésie en France et « *hyper-commémoration* » en Algérie, ainsi qu'entre politique de l'oubli de la guerre d'Algérie et politique de commémoration des deux guerres mondiales.

Aujourd'hui, en quoi l'évolution sur sept-huit ans est-elle tangible ? Guy Pervillé et Raphaëlle Branche parlent tous deux d'« *explosion mémorielle* »⁷⁹, à travers l'augmentation du nombre de publications, de documentaires, de thèses soutenues, mais tenant aussi à des causes sociologiques, telles que la disparition des anciens combattants des guerres mondiales, la répartition des associations tournant à l'avantage des anciens combattants de la guerre d'Algérie. Les années 2000 ont donc assisté à la conversion du gouvernement à une politique de mémoire concernant la guerre d'Algérie, sous la pression, entre autres, du président Bouteflika.

Quels sont les résultats de cette ouverture, encore très récente, de la mémoire ? Si la loi relative à l'emploi officiel de l'expression « guerre d'Algérie » a permis de dégager une unanimité des forces politiques et des groupes de mémoire, celle-ci s'est dissolue ensuite sur la question de la date de commémoration de la guerre, après la proposition de loi en faveur du 19 mars déposée par le sénateur Michel Dreyfus-Schmidt. Les débats autour du choix d'une date sont aussi passionnés par conscience qu'en France, les symboles du calendrier déterminent la teneur de la mémoire historique. C'est aussi un enjeu politique pour une gauche qui tente de se réunir autour de ce projet. Dans le cas de la guerre d'Algérie, accepter

⁷⁹ Raphaëlle Branche, op. cit.

le 19 mars comme date de commémoration serait, selon certaines associations, nier la guerre civile franco-française, et même algéro-algérienne, qui s'est déroulée à la suite d'Evian. Les morts postérieures au 19 mars seraient alors écartées des comptabilités, comme s'ils n'avaient pas été victimes de la guerre d'Algérie. Des historiens tels que Robert Franck ont posé la question qui aurait mérité d'être débattue en priorité : que peut-on bien commémorer de la guerre d'Algérie ? La réponse des films de la décennie est sans appel : du « *on s'était battu pour rien* » de *L'Ennemi intime* au silence de *La Trahison*, il n'y a rien à sauver du comportement de la France pendant la guerre d'Algérie, et la commémorer serait avouer la terrible vérité : nos soldats sont morts en vain, trahis et sacrifiés par un gouvernement aveugle. Robert Frank note ainsi que de la deuxième guerre mondiale, il reste au moins des noms tels que Bir-Hakeim, Moulin ou la 2^{ième} DB. De la guerre d'Algérie, il ne reste que des morts⁸⁰. Seul *Nuit noire* est à lui seul une réminiscence durable du 17 octobre. Cependant, l'impossibilité de commémoration de cette guerre serait à reconsidérer dans un contexte dans lequel la France ne tire aucune fierté de son Histoire générale, avec la fin du mythe nationaliste de la 3^{ième} République qui reliait Vercingétorix à Philippe Pétain en passant par Charles Martel, Jeanne d'Arc et Napoléon Bonaparte. Malgré l'inaltérable, et peut-être nécessaire, héroïsme de la Résistance, historiens et artistes ont cessé de chercher à extraire des guerres menées par la France un sens transcendant et sont de plus en plus nombreux à mettre en valeur la Déclaration de 1789 plutôt que Valmy, le Code civil plutôt qu'Austerlitz, Versailles plutôt que Verdun.

⁸⁰ Robert FRANK, « Les troubles de la mémoire française », -in- *La guerre d'Algérie et les Français*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux, Fayard, 1990,

Conclusion :

Aucun terme n'est moins approprié que celui de « conclusion » sur un sujet comme celui de la guerre d'Algérie, mais on peut au moins évoquer les velléités manifestées par le gouvernement pour en trouver une. Après l'échec du projet de loi sur le 19 mars, le secrétaire d'Etat aux Anciens combattants du gouvernement Raffarin, Hamlaoui Mékachéra, chargea en 2002 une commission rassemblant historiens (Jean Favier la présidait) et présidents des associations d'anciens combattants de proposer une date. Le consensus tomba sur le 5 décembre, mais la FNACA fit échouer le projet. En 2003, des députés de différents bords avancèrent d'autres dates comme, encore une fois, le 19 mars (proposition du 10 avril 2003 d'Alain Marleix), le 11 novembre comme « journée de la mémoire combattante pour l'ensemble des générations du feu » (proposition du 2 juin 2003 de Jean-Louis Dumont) et le 5 décembre (proposition du 16 juillet 2003 par Jacques Myard). Le 26 septembre, le gouvernement finit par imposer par décret la date du 5 décembre, date qui ne représente que le vide du message à transmettre aux générations suivantes. La suggestion de Guy Pervillé concernant la commémoration du début de la guerre, le 1^{er} novembre, qui est déjà un jour de recueillement en souvenir des morts, ne semble pas avoir rencontré d'écho pour l'instant, peut-être parce qu'il n'y a pas non plus de consensus sur le début de la guerre.

Pourtant, une recherche Internet sur les noms de rue révèle l'existence d'au moins dix rues ou avenues « du 19 mars 1962 » (à Sens, Larche, Gennevilliers, Dieppe, Bol en Isère, Digne-les-Bains, Mably, Champigny-sur-Marne et dans le Finistère), contre une « rue du 5 décembre », à Sarralbe (Moselle), nommée « ville morte » par Tonic Magazine (n°112, janvier 2008)... On trouvera aussi une « rue du général Salan » à Blotzheim, une « rue du général Bigeard » à Trimbach, mais aucune rue ou avenue, un exemple parmi d'autres, « Aimée Césaire » ou dédiée aux tirailleurs nord-africains.

Le but de ce mémoire a aussi été de montrer le rôle que peut jouer le cinéma face à l'impossibilité du politique autant que le public de regarder l'image de la France que lui renvoie le miroir de l'Histoire. Autant parce qu'il est créateur et utilisateur de représentations devant un large public que parce qu'il peut jouer le rôle de déclencheur de débats lors des avant-premières ou à la télévision, le cinéma a plus que jamais conscience du double rôle d'archiviste du passé et de témoin du présent qu'il aura pour l'avenir. Mais le contexte de concurrence commerciale dans lequel les films se produisent aujourd'hui ne doit pas leur faire

oublier l'exigence de qualité et de rigueur que le traitement de thèmes complexes leur impose. La collaboration d'artistes, d'écrivains, d'historiens et de témoins sur la plupart des films historiques sortis montre une volonté d'ouverture du septième art, qu'il est important de poursuivre à un moment où d'autres arts représentatifs manifestent un repli sur soi ou vers l'abstrait, tandis que le public plébiscite des films qu'on pourrait qualifier de faussaires, dans la mesure où ils faussent les représentations.

Diversifiés dans le ton et dans les scénarios, les films sur la guerre d'Algérie se cantonnent jusqu'à présent au modèle du drame et n'osent pas s'aventurer dans des variations de genre telles que la fresque historique, la comédie, la comédie musicale ou l'horreur. On a cité des titres comme *La France* (Serge Bozon, 2007), une comédie musicale sur la première guerre mondiale, *Redacted* (Brian de Palma, 2007), un « docu-fiction » hybride sur la guerre irako-américaine, qui ont été des prises de risque contestées par certaines critiques, mais avaient le mérite de présenter des points de vue novateurs et pertinents. De même, *La Graine et le mulet* constitue un exemple inespéré de rencontre entre héritage du passé et dialogue moderne qui, peut-être, fera école. La guerre d'Algérie n'est plus ce sujet « maudit » du cinéma, sans que l'on puisse dire que les spectateurs redoublent le « *désir de connaissance et de reconnaissance* » dont parlait Raphaëlle Branche. L'éclatant succès d'*Indigènes* pourrait toutefois être le premier signe d'une acceptation d'autres points de vue sur l'Histoire de France. L'entrée dans l'imagination collective de la figure du soldat algérien combattant pour la France, assortie d'une reconnaissance des injustices dont furent victimes les vétérans nord-africains, ouvre la voie à une conversion fondamentale des figures manichéennes liées à la guerre d'Algérie, en direction d'une meilleure compréhension de ce qu'est l'homme dans la guerre. C'est aussi de Rachid Bouchareb, archétype du réalisateur français classé « beur », qu'on attend le plus et on peut espérer qu'il saura utiliser sa crédibilité et son talent dans un film sur la guerre d'Algérie qui ménagerait recherche de consensus et vérité. 2012, date du cinquantenaire, serait l'année idéale pour un « grand film » sur la guerre d'Algérie. Philippe Faucon, artiste indépendant autant par rapport à la politique que par rapport au box-office, édifie une boîte noire de notre société, qu'il serait bon de consulter de préférence avant le crash. Sa filmographie replace la guerre d'Algérie parmi les données incontournables pour comprendre l'état de notre société, ses malaises souterrains et ses irréversibles transformations. Il semble être l'un des rares réalisateurs capables de combler le fossé qui s'est creusé entre le besoin d'héroïsme et de schémas aisément identifiables des uns et l'impératif de probité défendu par les autres, quoique son choix de rester dans le cinéma

d'auteur ne lui laisse comme arme face à des Astérix dopés à la potion magique financière que la pureté de son cinéma.

SOURCES

❖ Chapitre 1 :

Ouvrages :

BRANCHE Raphaëlle, *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Points Seuil, 2005

Collectif sous la direction d'Emmanuel BURDEAU, *Jacques Rozier, Le funambule*, Cahiers du cinéma, 2001

Collectif sous la direction d'Olivier Le Cour Grandmaison, *Le 17 octobre 1961-un crime d'Etat à Paris*, Editions La Dispute, 2001

COURRIERE Yves, *La Guerre d'Algérie*, Fayard, réd. 2002

DENIS Sébastien et autres, *L'armée à l'écran*, CinémAction, n° 113, Corlet-Télérama, 4^{ième} trimestre 2004

DENIS Sébastien, *Les revues françaises de cinéma face à la guerre d'Algérie, -in- 1895*, n°42, Varia, 2004

DESBOIS Évelyne *Des images en quarantaine. Guerre d'Algérie, une mémoire amputée de ses images*, -in- *La Guerre d'Algérie et les Français*, Fayard, 1990

FERRO Marc, *Le cinéma : une vision de l'histoire*, Edition du Chêne, 2003

FERRO Marc, *Pétain*, Editions Fayard, 1987

FLEURY-VILATTE Béatrice, avec la participation de Pierre ABRAMOVICI, *La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie, 1962-1992*, INA & L'Harmattan, 2001

GASTON-MATHE Catherine, *La société française au miroir de son cinéma*, Collection Panoramiques, Diffusion Le Seuil, 1996

HENNEBELLE Guy, BERRAH Mouny, STORA Benjamin (dir.) *La guerre d'Algérie à l'écran*, 4^o trimestre 1997

JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Armand Colin Cinéma, 2005

ROBIN Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, Editions La Découverte, 2004

SERCEAU Michel (sous la direction de), *Panorama des genres au cinéma*, Revue CinémAction, n°68, Corlet-Télérama, 3^{ème} trimestre 1993

STORA Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, La Découverte, 1998

STORA Benjamin, *Imaginaires de guerre, les images dans les guerres d'Algérie et du Vietnam*, La Découverte, 2004

TULARD Jean, *Dictionnaire du Cinéma, T.1, Les Réalisateur*s, Robert Laffont, 2004

WALL Irwin W., *Les Etats-Unis et la guerre d'Algérie*, Editions Soleb, 2006

Articles :

BERNARD Philippe, « Quelle date pour commémorer la fin de la guerre d'Algérie ? » *Le Monde*, 24/01/2002

BOURDET Claude, « Votre Gestapo d'Algérie », *L'Observateur*, 13/01/1955

GUILLOU Arno, interview de René Vautier, *L'œil électrique*, n°13

MASCHINO Maurice, « L'histoire expurgée de la guerre d'Algérie », *Le Monde diplomatique*, février 2001

Films :

Avoir vingt ans dans les Aurès, 1972

Réalisateur, scénariste : René Vautier

Acteurs : Alexandre Arcady, Philippe Léotard, Yves Branellec, Hamid Djelloli

Directeur de la photographie : Pierre Clément

Ingénieur du son : Antoine Bonfanti

La Bataille d'Alger, 1966

Réalisateur : Gillo Pontecorvo

Scénariste : Gillo Pontecorvo, Franco Solinas

Production : Antonio Musu, Yacef Saadi

Acteurs : Jean Martin, Yacef Saadi, Brahim Haggiag, Ugo Paletti

Directeur de la photographie : Marcello Gatti

Musique : Ennio Morricone, Gillo Pontecorvo

Le Petit soldat, 1963

Réalisateur, scénariste : Jean-Luc Godard

Production : Georges de Beauregard

Acteurs : Michel Subor, Anna Karina, Henri-Jacques Huet, Lazlo Szabo, Paul Beauvais

Directeur de la photographie : Raoul Coutard

Musique : Maurice Leroux

❖ Chapitre 2 :

Ouvrages :

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957

CLAIR Jean, *La barbarie ordinaire, Music à Dachau*, Gallimard, 2001

GAUTHIER Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 2002

GUIGUENO Vincent et Christian DELAGE, *L'Historien et le cinéma*, Folio Histoire, 2004

GUILHAUME Jean-François, *Les mythes fondateurs de l'Algérie française*, L'Harmattan, 1992

MONGIN Olivier, *La violence des images : comment s'en débarrasser ?*, Seuil 1997

ROBIC-DIAZ Delphine, *L'Autre en images : idées reçues et stéréotypes*, L'Harmattan, 2005

ROTMAN Patrick, *L'Ennemi intime, récit et scénario*, Points Seuil, 2007

TARKOVSKI Andrei, *Le Temps scellé*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1989

VENTURINI Fabrice, *Mehdi Charef, conscience esthétique de la génération « beur »*, Segquier, 2005

Articles :

AMAZIT Boukhalifa, « Laurent Herbier. Cinéaste français, réalisateur de Mon colonel », *El Watan*, 17/09/2007

ARDJOUN Samir, « L'ennemi intime », *Africultures.com*, 01/10/2007

BARCILON Julien, « Mon colonel », *Télé 7 jours*, 15/11/2006

BARCILON Julien, « L'ennemi intime », *Télé 7 jours*, 01/10/2007

BAUDIN Brigitte, « Algérie, ma déchirure », *Le Figaroscope*, 25/01/2006

BAUREZ Thomas, « L'ennemi intime », *Studio magazine*, n°238, septembre 2007

BEDDIAR Fathi, « Carte blanche à Pierre Schoendoerffer », *Excessif.com*, 18/04/2008

BENABENT Juliette, « L'ennemi intime », *Télérama*, 06/10/2007

BERRETTA Emmanuel, « Téléfilm politique : l'exception Canal + », *Le Point*, 15/10/2007

CARRIERE Christophe, « Indigènes, quelle histoire ! », *L'Express*, 21/09/2006

CARRIERE Christophe, « Mon colonel », *L'Express*, 16/11/2006

DISSARD Jacques, *L'ennemi invisible : les Vietnamiens dans les films de guerre américains, -in- Les Etats-Unis et la guerre*, Revue Cynnos vol. 21 n°2

EISENREICH Pierre, « La Trahison », *Positif* n°539, janvier 2006

FRODON Jean-Michel, « Le cinéma français en état d'alerte », *Les Cahiers du cinéma*, n°633, avril 2008

FRODON Jean-Michel, « L'ennemi intime », *Les Cahiers du cinéma* n°627, octobre 2007

GARSON Charlotte, « Indigènes », *Cahiers du Cinéma*, n°616, octobre 2006

GILLET Sandy : « Nuit noire : le jour où des cadavres ont flotté dans la Seine », *Le Monde*, 18/10/2005

GILLIS Bernard, « Lettre ouverte à Monsieur Patrick Rotman », sur le site *coalition-harkis.com*

GUEGAN Jean-Baptiste, interview de Patrick Rotman pour la sortie du DVD de *L'ennemi intime*, *dvdrama.com*, 15/04/2008

HOJLO Anne-Sophie, « La guerre d'Algérie fait l'objet d'un refoulement collectif », *Le Nouvel Observateur*, 03/10/2007

LEPAGE Elodie, « De la guerre d'Algérie à la crise des banlieues », *Le Nouvel Observateur*, 26/01/2006

LIBIOT Eric, « L'ennemi intime », *L'Express*, 03/10/2007

LISE Hubert, « Cartouches gauloises », *Le Parisien*, 08/08/2007

LOISON Guillaume, « Michou d'Auber », *Chronic'art*, n°33, février 2007

LORRAIN François-Guillaume, «

MERIGEAU Pascal, « Les bourreaux », *Le Nouvel Observateur*, 27/09/2007

MIGNARD Frédéric, « L'innocence perdue », *aVoir-aLire.com*, 03/10/2007

MONDZAIN Marie-Josée, « Les enjeux de la violence à la télévision », *Alternatives non violentes*, 3^{ème} trimestre, 1999

MORAIN Jean-Baptiste, « Le passé de la France en Algérie remonte », *Les Inrockuptibles*, 14/11/2006

MORAIN Jean-Baptiste, « Film d'action réussi, film sur la guerre d'Algérie raté », *Les Inrockuptibles*, 03/10/2007

MURAT Pierre, « Cartouches gauloises », *Télérama*, 08/08/2007

PERON Didier, « Voyage au bout de L'Ennemi », *Libération*, 03/10/2007

PROVENCAL Jérôme, « Nicolas Sarkozy a promis reconnaissance et aide aux Harkis », *Le Monde*, 31/03/2007

R. G., « Cartouches gauloises, tir mal ajusté », *Libération*, 08/08/2007

REVERT Yves, « C'est le meilleur film qu'on ait vu sur la guerre d'Algérie », *La Nouvelle République*, 10/10/2007

ROUYER Philippe, « L'ennemi intime », *Positif*, n°560, octobre 2007

ROY Jean, « L'écran à feu et à sang », *L'Humanité*, 06/10/2007

ROY Jean, « La juste distance », *L'Humanité*, 25/01/2006

ROY Jean, « Le colonel est mort à Saint-Arnaud », *L'Humanité*, 15/11/2006

SCHALLER Nicolas, « L'ennemi intime », *TéléCinéObs*, 03/10/2007

SOTINEL Thomas, « Cartouches gauloises », *Le Monde*, 07/08/2007
SOTINEL Thomas, « La guerre d'Algérie éclate à l'écran », *Le Monde*, 03/10/2007
STORA Benjamin, « Plus que jamais proche de Camus », *Libération*, 03/11/2007
TESSE Jean-Philippe, « L'ennemi intime », *Chronic 'art*, 03/10/2007
THREARD Yves, « Reconnaissance sans repentance », *Le Figaro*, 06/12/2007
VAVASSEUR Pierre, « Mon colonel », *Le Parisien*, 15/11/2006
WELTER Julien, « Cartouches gauloises », *L'Express*, 08/08/2007
La Rédaction, « Mon colonel », *20 Minutes*, 14/11/2006
« Présence et représentation des minorités visibles à la télévision française : une étude du CSA », *La Lettre du CSA* n° 129, Juin 2000
CNC-Médiamétrie « enquête 75 000 »
Zerodeconduite.net : dossiers pédagogiques de *L'Ennemi intime*, *La Trahison*, *Indigènes*
Le Film Français, tous les numéros d'octobre 2005, janvier 2006, octobre 2006, novembre 2006, février 2007, août 2007, octobre 2007
www.allociné.fr : site d'information en continu sur le cinéma français

Films :

Cartouches gauloises, 2007

Réalisateur, scénariste : Mehdi Charef

Production : Michèle Ray-Gavras, Salem Brahimi

Sociétés : KG Productions, Battam Films

Producteur exécutif : Yacine Laloui

Acteurs : Ali Hamada, Thomas Millet, Julien Amate, Mohammed Mehdjari

Directeur de la photographie : Jérôme Alméras

Musique : Armand Amar

Indigènes, 2006

Réalisateur: Rachid Bouchareb

Scénario : Rachid Bouchareb, Olivier Lorelle

Production : Thomas Langmann, Jamel Debbouze

Sociétés : Tessalit Productions, en coproduction avec : KissFilms (France), France 3 Cinéma, France 2 Cinéma, Studio Canal, Taza Productions (Maroc), Tassili (Algérie), Versus Productions (Belgique), Scope Invest (Belgique), La Petite Reine (France)

Producteur exécutif : Muriel Merlin

Acteurs : Jamel Debbouze, Samy Naceri, Roschdy Zem, Sami Bouajila, Bernard Blancan, Matthieu Simonet, Mélanie Laurent
Directeur de la photographie : Patrick Blossier
Musique : Armand Amar, Khaled

L'Ennemi intime, 2007

Réalisateur: Florent-Emilio Siri
Scénario : Patrick Rotman, Florent-Emilio Siri
Production : François Kraus, Denis Pineau-Valencienne
Sociétés : Les Films du Kiosque, France 2 Cinéma, SND, Canal Plus, Ciné Cinéma
Acteurs : Benoît Magimel, Albert Dupontel, Aurélien Recoing, Marc Barbé, Mohammed Fellag
Directeur de la photographie : Giovanni Coltellacci
Musique : Alexandre Desplat

La Trahison, 2006, d'après l'œuvre de Claude Sales

Réalisateur: Philippe Faucon
Scénario : Claudes Sales, Philippe Faucon, Soraya Nini
Production : Christian Argentino, Philippe Faucon, N. T. Binh
Sociétés : Kinok Films, Diba Films, Créations du Dragon, Saphina
Producteur exécutif : Yacine Laloui
Acteurs : Vincent Martinez, Cyril Trolley, Ahmed Behrrama, Walid Bouzham
Directeur de la photographie : Laurent Fénard
Musique : Benoît Schlosberg

Michou d'Auber, 2007

Réalisateur: Thomas Gilou
Scénario : Thomas Gilou, Messaoud Hattou
Production : Michel Feller, Pierre-Ange Le Pogam
Sociétés : EuropaCorp, TF1 Films Production
Acteurs : Gérard Depardieu, Nathalie Baye, Mathieu Amalric, Mohammed Fellag, Philippe Nahon
Directeur de la photographie : Robert Alarzaki
Musique : Alexandre Desplat

Mon colonel, 2006, d'après l'œuvre de Francis Zamponi

Réalisateur: Laurent Herbiet

Scénario : Costa-Gavras

Production : Michèle Ray-Gavras, Costa-Gavras, Salem Brahimi

Sociétés : KG Productions (France), Les Films du Fleuve (Belgique), Battam Films (France), Arte France Cinéma (France), Wamip Films (France), RTBF (Belgique)

Acteurs : Olivier Gourmet, Robinson Stévenin, Cécile de France, Charles Aznavour, Bruno Solo, Eric Caravaca, Guillaume Gallienne, Georges Siatidis

Musique : Armand Amar

Nuit noire 17 octobre 1961, 2005

Réalisateur: Alain Tasma

Scénario : Patrick Rotman, Alain Tasma, François-Olivier Rousseau

Production : Thomas Anargyros, Edouard de Vesinne

Sociétés : Cipango Productions Audiovisuelles

Acteurs : Clotilde Courau, Thierry Fortineau, Jean-Michel Portal, Ouassini Embarek, Atmen Kélif, Florence Thomassin, Vahina Giocante, Philippe Bas, Aurélien Recoing

Directeur de la photographie : Roger Dorieux

Musique : Cyril Morin

Voir également :

L'Enfance d'Ivan (Andrei Tarkovski, 1962)

Le Labyrinthe de Pan (Guillermo del Toro, 2006)

Requiem pour un massacre (Elem Klimov, 1985)

❖ Chapitre 3 :

Ouvrages :

AMELLAL Karim, *Discriminez-moi ! Enquête sur nos inégalités*, Flammarion, 2005

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Editions Gallimard, 1975, 1988 pour la préface

CHARBIT Tom, *Les Harkis*, La Découverte, 2005

FERRO Marc, *Des grandes invasions à l'an mille*, Plon, 2007

FRANK Robert, « Les troubles de la mémoire française », -in- *La guerre d'Algérie et les Français*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux, Fayard, 1990, p. 607

NASR Marlène, *Les Arabes et l'Islam vus par les manuels scolaires français*, Editions Karthala, Center for Arab Unity Study, 2001

Articles :

BOUKHLEF Ali, *La Tribune*, 02/04/2007

FOURNIER Paul, « La Guerre d'Algérie dans les manuels de Terminale », *Historiens et Géographes* n°308, mars 1986

FRODON Jean-Michel, « A l'aventure », *Les Cahiers du cinéma*, n°613, juin 2006

HIND O. , « Un film algérien présenté à Cannes », *L'Expressiondz.com*, 14/05/2008

LANGELLIER Jean-Pierre, « Comment la TV britannique a pris de la couleur », *Le Monde*, 18 mai 2004

NUEVO Eric, Interview de Mehdi Charef, *allociné.fr*, 26/07/2007

PERVILLE Guy, « La date commémorative de la guerre d'Algérie en France », in *Cahiers d'histoire immédiate* n°24, Toulouse, Groupe de recherche en histoire immédiate, automne 2004, pp.61-70

PHILIPPOT Vital, Interview de Benjamin Stora pour la sortie de *La Trahison*, Agence Cinéma Education, site de la LDH de Toulon, novembre 2005

Loi française du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés

Films :

Bled number one, 2006

Réalisateur: Rabah Ameur-Zaimeche

Scénario : Rabah Ameur-Zaimeche, Louise Thermes

Sociétés : Sarrazink Productions

Producteur exécutif : Lotfi Bouchouchi

Acteurs : Rabah Ameur-Zaimeche, Meriem Serbah, Abel Jafri, Farida Ouchani

Directeur de la photographie : Lionel Sautier

Musique : Rodolphe Burger

Dans la vie, 2008

Réalisateur: Philippe Faucon

Scénario : Amel Amani, William Karel, Sarah Saada

Production : Philippe Faucon, Yasmina Nini-Faucon

Sociétés : Arte France Cinéma, Istiqlal Films

Producteur exécutif : Muriel Merlin

Acteurs : Sabrina Ben Abdallah, Ariane Jacquot, Zohra Mouffok, Hocine Nini

Directeur de la photographie : Laurent Fénard

La Graine et le mulet, 2007

Réalisateur, scénariste: Abdellatif Kechiche

Production : Nathalie Reims, Pierre Grunstein, Claude Berri

Sociétés : Pathé Renn Productions, Hirsch

Acteurs : Habib Boufarès, Hafsia Herzi, Faridah Benkhetache, Abdelhamid Aktouche

Directeur de la photographie : Lubomir Bakchev

La Haine, 1994

Réalisateur, scénariste: Matthieu Kassovitz

Production : Christophe Rossignon, Alain Rocca, Adeline Lecallier

Sociétés : La Sept Productions, Studio Canal, Lazennec Productions

Acteurs : Vincent Cassel, Hubert Koundé, Saïd Taghmaoui, François Levantal, Benoît Magimel

Directeur de la photographie : Pierre Aïm

Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?, 2001

Réalisateur: Rabah Ameer-Zaimeche

Scénario : Rabah Ameer-Zaimeche

Sociétés : Sarrazink Productions

Acteurs : Rabah Ameer-Zaimeche, Ahmed Hamoumi, Mambi Keita, Brahim Ameer-Zaimeche

Directeur de la photographie : Olivier Smittarello

Musique : Assassin

Abdellatif Kechiche..... 87, 90
 Alain Cavalier..... 9, 12, 15
 Alain Resnais..... 13, 16, 38
 Alain Tasma..... 6, 21, 46, 47, 68, 71, 72
 Ameer-Zaïmeche..... 92
 Audin..... 12, 14, 22, 31
 Aussaresses..... 27, 31, 32, 48
 Béatrice Fleury-Vilatte..... 28, 33
 Béatrice FLEURY-VILATTE..... 29, 32
 Benjamin Stora..... 5, 14, 19, 22, 23, 26, 27,
 28, 29, 31, 34, 36, 56, 60, 67, 89, 94,
 116
 Benoît Magimel..... 51, 72
 Bertrand Tavernier..... 27, 28, 65
 Boisset..... 23, 24, 25
 Bouchareb..... 54, 68, 71, 76, 82
 Cartouches gauloises.. 7, 42, 43, 45, 53, 54,
 72, 73, 75, 78, 79, 82, 101, 102, 112,
 113
 Cavalier..... 19, 21, 38
 Charef..... 43, 45, 68, 71, 75, 78, 103
 Charles-Robert Ageron..... 5, 23
 Coppola..... 81
 Costa-Gavras 45, 49, 64, 68, 71, 75, 80, 83,
 101
 De Gaulle 14, 28, 29, 31, 35, 47, 64, 89, 98,
 104
 Elem Klimov..... 53, 115
 Florent-Emilio Siri. 7, 51, 55, 58, 68, 71, 92
 Francis Ford Coppola..... 36
 François Mitterrand..... 49
 Gillo Pontecorvo..... 10
 Godard..... 11, 17, 19, 21, 38
 Henri Alleg..... 14, 59
 Indigènes... 6, 39, 44, 50, 51, 54, 58, 62, 64,
 65, 67, 69, 72, 73, 74, 76, 79, 82, 85,
 103, 107, 111, 113
 Jean-Luc Godard..... 11, 38, 68
 Jean-Pierre Lledo..... 7, 56, 59, 93
 Kechiche..... 76, 91
 L'Ennemi intime..... 7, 9, 13, 22, 27, 38, 46,
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62,
 67, 72, 73, 74, 79, 81, 93, 94, 95, 101,
 103, 105, 111, 113
 La Bataille d'Alger... 10, 16, 19, 26, 56, 79
 La Trahison..... 7, 46, 50, 54, 58, 67, 72, 73,
 75, 80, 83, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101,
 102, 105, 111, 113, 116
 Laurent Herbiet..... 7, 49, 58, 62, 68, 71, 78
 Marc Ferro..... 5, 29, 90
 Maurice Papon..... 24, 103
 Mehdi Charef.. 7, 42, 43, 45, 58, 68, 70, 75,
 82, 101, 102, 103, 111, 116
 Michel Cadé..... 12
 Michel Serceau..... 73
 Michou d'Auber... 7, 45, 62, 69, 72, 79, 82,
 84, 90, 103, 112
 Mon colonel... 7, 45, 48, 49, 51, 54, 62, 64,
 67, 72, 73, 76, 78, 79, 83, 95, 101, 102,
 111, 113
 Nicolas Sarkozy..... 44, 65, 66, 99, 112
 Nuit noire.. 6, 25, 46, 47, 48, 55, 72, 73, 74,
 84, 85, 93, 101, 103, 105, 112
 Oliver Stone..... 37, 63, 74, 81
 Olivier Mongin..... 62
 Papon..... 16, 25, 32, 46, 47, 63
 Patrick Rotman.... 6, 27, 28, 31, 46, 52, 54,
 58, 59, 60, 61, 64, 67, 68, 69, 75, 81, 83,
 101, 112
 Philippe Faucon... 7, 57, 58, 63, 68, 70, 74,
 75, 87, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 100, 101,
 107
 Pierre Schoendoerffer..... 13, 18, 20, 34, 60,
 75, 81, 111
 Pontecorvo..... 10, 16, 26, 42
 Rachid Bouchareb. 6, 57, 64, 65, 68, 70, 75,
 82, 84, 103, 107
 Raphaëlle Branche.. 6, 22, 23, 92, 101, 102,
 104, 107
 Raphaëlle BRANCHE..... 92, 93, 101, 102
 René Vautier..... 13, 15, 16, 56, 110
 Sébastien Denis..... 20
 Sébastien DENIS..... 25
 Siri..... 9, 52, 68, 81
 Thomas Gilou..... 7, 45, 69, 82
 Vautier..... 13, 16, 23, 24, 26, 56
 Yves Boisset..... 14, 20
 Yves Courrière..... 26, 27, 29, 85

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|------------|
| <u>1 Introduction.....</u> | <u>5</u> |
| <u>Chapitre 1 : Combler le vide.....</u> | <u>9</u> |
| <u>1.1 La guerre d'Algérie dans les films des décennies 1960, 70, 80 et 90 :.....</u> | <u>9</u> |
| 1.1.1.Les méandres de la mémoire..... | 9 |
| 1.1.2 Une filmographie en clair-obscur..... | 17 |
| <u>1.2 La mémoire filmique de la guerre d'Algérie, entre déficit et surenchère.....</u> | <u>22</u> |
| 1.2.1 La Guerre des mémoires | 22 |
| 1.2.2 Le rôle de la télévision pour la mémoire de la guerre d'Algérie..... | 28 |
| <u>1.3 Mémoires croisées.....</u> | <u>33</u> |
| 1.3.1 La guerre d'Indochine et la guerre du Vietnam..... | 33 |
| 1.3.2 La seconde guerre mondiale..... | 39 |
| <u>Chapitre 2 : Sculpter le Temps.....</u> | <u>41</u> |
| <u>2.1 Icônes et arabesques.....</u> | <u>41</u> |
| 2.1.1 Les clichés..... | 41 |
| 2.1.2 Les symboles..... | 50 |
| <u>2.2 La représentation de la guerre.....</u> | <u>56</u> |
| 2.2.1La question du réalisme..... | 56 |
| 2.2.2 La question du débat..... | 61 |
| <u>2.3 De nouveaux rapports entre public et artistes.....</u> | <u>68</u> |
| 2.3.1Du côté de la production..... | 68 |
| 2.3.2Du côté du public | 79 |
| <u>Chapitre 3 : Comprendre l'Autre</u> | <u>86</u> |
| <u>3.1 Les représentations de l'Algérien au cinéma.....</u> | <u>86</u> |
| 3.1.1La Haine et le « poulet » | 86 |
| 3.1.2La graine et le mulot..... | 90 |
| <u>3.2 Portrait du film historique idéal.....</u> | <u>94</u> |
| 3.2.1 La Trahison..... | 94 |
| 3.2.2 Le choc des générations. | 101 |
| <u>Conclusion :.....</u> | <u>106</u> |