

MISE EN RÉCIT FILMIQUE DE TERRITOIRES : L'ALGÉRIE DE L'ÉPOQUE COLONIALE À NOS JOURS



Mohamed Bensalah

Université d'Oran Es-Sénia, Algérie
Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle (Crasc)
mohamedbensalah2007@yahoo.fr

Résumé

Le propos résulte de deux préoccupations majeures : la première liée au fait que les sciences sociales ne se sont intéressées au cinéma que sous son aspect d'œuvre d'art. La seconde préoccupation a trait à la méconnaissance du statut d'espace imaginaire et potentiellement diégétique du médium iconique et sonore. La question majeure posée est celle de savoir comment un film, en tant qu'instance racontante, arrive à créer un espace de représentation intersubjectif et comment certaines images cinématographiques arrivent à restructurer spatialement un territoire par une mise en récit subtile et par des opérations de construction du sujet/auteur, du sujet/personnage et du narrateur/spectateur. Notre exploration se propose de resituer sociologiquement le cinéma en tant que moyen pour une société de parler d'elle-même, à l'instar des discours politiques, littéraires, des rites...

Mots-clés : discours filmiques, mémoire, fait cinématographique, sémiotique de l'image, 7^{ème} art, territoire, Algérie

Filmic storytelling of territories : Algeria of colonial period to our days

Abstract

The subject results from two major concerns : the first one bound to the fact that the social sciences were interested in the cinema only under its aspect of work of art. The second concern the misunderstanding of the status of imaginary space and potentially diégétique of the iconic and sound medium. The composed major question is the one to know how a movie, as authority telling, manages to create an intersubjective space of representation and how some images manage to restructure spatially a territory by a subtle storytelling and by operations of construction of the subject / author, of the subject / character and of the narrator / spectator. Our exploration suggests re-placing sociologically the cinema as way for a society to tell about herself, instead of the political, literary speeches, rites ...

Keywords : cinematic speeches, memory, film fact, semiotics of the image, the 7th art, territory, Algeria

Champ de recherche fécond, le cinéma dispose d'un langage spécifique, c'est-à-dire d'un ensemble organisé de signes et de codes en rapport dialectique, lesquels contribuent à rendre compréhensibles toutes sortes de discours, politique, social, historique, philosophique, etc. Quintessence des autres arts, le 7^{ème} couvre l'ensemble des disciplines et des territoires depuis plus d'un siècle, avec une écriture qui lui est propre, c'est-à-dire un moyen d'inscription durable sur support chimique ou numérique. L'objet premier de notre réflexion étant d'appréhender le fonctionnement des formes de représentations iconiques et sonores dans un territoire donné, nous nous proposons de mettre en exergue le faisceau de déterminations culturelles, artistiques et langagières qui président à comment les productions artistiques peuvent être appréhendées et appréciées diversement en fonction des lieux, des contextes, des périodes, des individus et des moments de réception.

Nous aborderons, dans une seconde étape, certaines figures rhétoriques représentées à l'écran, non pas seulement à travers leurs thématiques, mais aussi et surtout en tenant compte des traitements filmiques, des mises en équation et des fonctions qui leur sont assignées. Il importe de faire le point sur les représentations iconiques et sonores du passé comme du présent, de dresser un état des lieux, de décoder les articulations complexes entre les récits filmiques et les réalités concrètes entre le politique et le culturel, entre l'image et ses représentations. Sachant que toute étude d'une œuvre artistique prend en compte les paramètres techniques et esthétiques, les normes de l'énoncé, les caractéristiques des différents locuteurs et le contexte d'énonciation, dans un troisième temps, nous déborderons les aspects narratifs des récits filmiques qui mobilisent habituellement l'attention des spectateurs pour aborder les rapports de styles et de formes en adéquation avec les imaginaires collectifs, les conditions socio-psychiques de diffusion et de réception, et les contextes socioculturels des cultures impliquées. Une réflexion d'ordre plus générale conclura notre étude. Elle portera, non seulement sur les choix techniques, esthétiques et stylistiques mais aussi sur les approches idéologiques des auteurs, scénaristes et réalisateurs qui ne mesurent pas toujours l'impact, la force et la justesse de leurs messages.

En préambule à cette réflexion¹, quelques interrogations liminaires. Comment, dans quelles conditions et dans quel contexte se construit un énoncé cinématographique ? Quelle distance ce dernier peut-il prendre par rapport à la réalité historique du fait de sa syntaxe particulière, de son argumentation, de sa stylistique, de sa forme et des enchainements des plans et séquences qui interagissent entre eux ? Avant de répondre à ces questions, il nous faut définir le concept de *discours filmique* et voir si une articulation est possible entre *discours*

filmique et *discours historique*. Nous savons aujourd'hui que tout ensemble complexe et structuré d'énoncés multiples, produit à l'aide d'images, de sons, et de mentions écrites, peut être considéré comme un *discours*. Ce dernier, pour se réaliser, requiert les potentialités du langage à partir et au travers duquel, il se manifeste. Art de la représentation et de l'expression, l'œuvre cinématographique s'adresse délibérément aux sens, aux émotions et à l'intellect. Sa compréhension nécessite une maîtrise de ses possibilités syntaxiques et de ses aspects socio-sémantiques. L'approche sémiologique, qui s'assigne comme tâche de spécifier les signes du langage, ne peut pour autant négliger les codes qui régissent le discours filmique et qui interagissent entre eux. D'où le nécessaire recours à la linguistique structurale, à la psychanalyse, à la psychologie, à l'histoire, à l'ethnologie et la philosophie.

La diversité du langage cinématographique et la multitude des matériaux expressifs utilisés offrent des possibilités syntaxiques et sémantiques tout à fait particulières mais soulèvent en même temps moult interrogations relatives au transfert sémiotique. Tout cinéaste conscient doit au préalable se poser un certain type de questions, et plus particulièrement celles relatives à la transposition des concepts d'un discours à l'autre, en supposant qu'un concept peut être transposable. Parmi ces dernières, celles relatives à la reconstruction au cinéma d'un univers homogène avec ses signifiants cohérents. À partir d'un simple agencement de plans, filmés en divers endroits, le film arrive à provoquer des effets mystérieux qui semblent relever de la magie². Tout aussi mystérieuse est l'illusion du mouvement à l'écran, née d'un défaut de l'œil, la persistance rétinienne. Cette dernière offre des possibilités insoupçonnées aux réalisateurs talentueux préoccupés par les modes de production de sens.

En fait, fixe ou animée, réelle ou virtuelle, chimique ou numérique, l'image provoque, incite au rêve, à des interprétations et donc à des significations. La reformulation en images d'un témoignage ou d'un récit oral, l'adaptation d'un ouvrage tout comme l'écriture originale d'une fiction basée ou non sur des faits réels, exigent des compétences particulières. La mise en récit filmique d'un territoire nécessite au préalable une maîtrise du décodage des articulations complexes entre *discours filmiques* et *discours historiques*, entre *vérité cinématographique* et *vérité historique*. Ce qui revient à distinguer entre ce qui relève du *filmique*, c'est-à-dire du discours visuel et sonore que l'on regarde/écoute lorsqu'on assiste à une projection, et ce qui relève du *cinématographique*, c'est-à-dire de l'institution cinéma dans sa diversité et ses composantes. Cette référence au langage cinématographique permet de discriminer entre ce qui relève du cinéma en tant que tel et ce qui relève d'autres systèmes de représentations. Le décryptage des images relatives

à l'Histoire en général, l'analyse des mécanismes de leur fabrication, l'étude des contextes qui président à leur création et les vecteurs de propagande dont elles peuvent bénéficier, contribuent grandement à la compréhension de la genèse et de la dissémination massive d'imaginaires fantasmatiques affiliés au passé.

Une lecture critique d'une œuvre d'art ne se limite pas, loin s'en faut, aux seuls paramètres cinématographiques : cadrage, éclairage, grosseur de plans, mouvement d'appareil, effet sonore, couleurs, montage, postsynchronisation, etc. Elle se doit de prendre également en considération l'ensemble des éléments et objets signifiants d'un plan ou d'une séquence, tels les décors, les bruits, les musiques, les personnages, les propos entendus etc. Sans oublier, bien sûr, les figures d'expressions qui régissent d'autres disciplines culturelles et artistiques comme le théâtre, la photographie, la peinture, le dessin, la BD, la radio, etc., qui relèvent tout autant du *cinématographique* que du *fait filmique*³.

Face à l'écran, le spectateur ne peut se contenter de ce qu'il voit ou entend dans un plan ou une séquence. La sémiologie du cinéma ayant ses propres exigences, il doit aussi tenir compte de la manière dont l'imaginaire se trouve traduit en images, des énigmes du *hors champ*, provoquées par des procédés de prises de vues ou de montage et enfin, de la réception et de la perception du discours filmique. Cette approche, qui ne se limite pas à une simple lecture du sens ou à un déchiffrement des codes, s'inscrit dans l'expérience consciente du sujet-spectateur actif qui se reconnaît en tant que regard, même s'il n'a pas une conscience claire de l'organisation fictionnelle. Ainsi, l'approche méthodologique d'une structure narrative, quel que soit son caractère, historique, politique, scientifique, religieux ou artistique, constitue-t-elle un préalable essentiel à toute analyse critique et oblige à une bonne maîtrise du phénomène de la réception filmique, de la production de sens et de l'interprétation. Il ne faut cependant pas confondre l'étude des *discours sur* avec l'étude des *discours à partir* des œuvres. Ces deux approches, en rapport à l'imaginaire et fermées sur elles-mêmes, laissent apparaître une certaine ressemblance dans la modalité ou modalisation de l'énoncé, dans le recours au présent pour signifier l'immanence du discours filmique et dans la syntaxe qui montre la perception du mode d'énonciation du film narratif. Ainsi, le discours tenu sur le film renseigne-t-il sur la relation au film en tant que signifiant spécifique, et met en jeu l'imaginaire, un savoir antérieur et un certain nombre de pré-supposés et d'attentes.

Lecture cinématographique d'un territoire, lecture territoriale d'un film

Le film western constitue un excellent corpus d'analyse à même d'étayer notre propos. Ce dernier, sous une forme divertissante et captivante, relate la conquête

d'un territoire, l'Ouest des États-Unis. Le coup de génie des promoteurs américains de la machine à fabriquer des rêves a été d'avoir pensé à créer un genre, appelé populairement *Cow-boy*, lequel a réussi, à travers un discours narratif quasi-institutionnalisé, à illustrer parfaitement la mythologie westernienne à travers une certaine représentation de *l'Indien* à l'écran. Pour bien masquer l'épopée sanglante et dramatique de la conquête de l'Amérique, et l'éradication totale du peuple amérindien, le film est devenu un spectacle mondial distractif et apprécié du public avec en filigrane, une justice, un ordre et une morale, mais au seul profit des *blancs*.

Autre exemple tout aussi prisé du grand public : le film de guerre. Les guerres et les conflits meurtriers ont de tout temps captivé l'attention des producteurs hollywoodiens qui les appréhendent comme des mines d'images et des sujets en or pour l'imaginaire. Les récentes célébrations cinématographiques des deux grands conflits à dimension planétaire (Centenaire de la Première Guerre mondiale et 70^{ème} anniversaire de la libération), qui ont eu pour cadre territorial l'Europe avant de se propager au reste du monde, sont assez significatives à ce sujet. Si Jean Grémillon avec « Le 6 juin à l'aube » et René Clément avec « La Bataille du rail » ont, dès 1945, très modestement évoqué le conflit mondial, en raison des faibles budgets mis à leur disposition, Hollywood a su comment rentabiliser idéologiquement et financièrement ces événements historiques, célébrées avec faste par l'industrie cinématographique américaine. Ces guerres entre puissances européennes ont donné lieu à des monstrations visuellement spectaculaires. Des productions cinématographiques comme « Le Jour le plus long », (*The Longest Day*) 1962, réalisé par Ken Annakin et produit par Darryl Zanuck, « Au-delà de la gloire » (*The Big Red One*) 1980, de Samuel Fuller, « Frères d'armes » de Tom Hanks et Steven Spielberg, ou encore, « *Il faut sauver le soldat Ryan* » (*Saving private Ryan*) 1998, de Steven Spielberg, grands succès populaires et grandes prouesses techniques et artistiques, montrent bien comment l'histoire mondiale peut être récupérée par une mise en récit intelligente.

Riches en histoires humaines et en péripéties, les reconstitutions hollywoodiennes à grand spectacle apparaissent comme éminemment morales (puisque la démocratie à l'écran triomphe toujours du mal absolu). « Le Jour le plus long », réalisée il y a 52 ans, « *Au-delà de la gloire* » et « Frères d'armes », considérés comme les meilleurs films consacrés au D-Day ont célébré de manière extraordinaire la participation des forces alliées en mettant particulièrement en relief le courage exceptionnel des combattants, incarnés à l'écran par les plus grandes stars du box-office de l'époque : John Wayne, Robert Mitchum, Richard Burton, Tom Hanks, Sean Connery... Pour la plupart, les scénarii *made in USA* relatifs au débarquement donnent l'impression

de sortir d'un même moule avec pour principe directif, d'incruster dans les esprits l'idée que la mission américaine a été déterminante pour le sauvetage de l'Europe de la barbarie allemande qui la menaçait. La participation américaine au débarquement ayant été magnifiée à l'extrême, et la portée des événements ayant été surdimensionnée, les superproductions made in USA ont réussi à bien incruster dans les esprits les images d'un assaut irrésistible, appuyé sur une machine de guerre américaine invincible⁴. Le débarquement devenant *in fine* l'œuvre quasi-exclusive des GIs, l'image inscrite durablement dans l'imaginaire collectif international a permis à la fiction d'acquérir le statut de document historique. Ces fresques historiques ont, par ailleurs, bénéficié d'une stratégie médiatique planétaire pour leur diffusion à travers les écrans mondiaux.

Les mises en récits cinématographiques de faits historiques se sont toujours déclinées sous deux aspects : celui du vrai et celui de l'imaginaire. Si les films cités en référence mettent en exergue les unités américaines en soulignant leur courage exceptionnel, cela n'est guère dû à un excès d'imagination des auteurs. Des GIs courageux, il y en a eu, pleins d'héroïsme et prêts au sacrifice. Des milliers ont perdu leurs vies. Mais, en se focalisant exclusivement sur les soldats américains en tant qu'acteurs majeurs du conflit, les caméras hollywoodiennes peuvent prêter à confusion en laissant penser que l'engagement des Britanniques, des Canadiens et des Français était secondaire, voire insignifiant. Il a fallu attendre longtemps avant que les passions ne s'apaisent et que les faits avérés soient reconnus. Ce n'est que très récemment que justice a été rendue à l'armée d'Afrique et surtout à l'Armée rouge dont l'engagement a été déterminant dans la destruction complète du potentiel militaire allemand. Sans le sacrifice de plus de vingt millions de Russes, la victoire des alliés sur les hordes nazies n'aurait jamais été possible. Nous savons aujourd'hui que, pour la plupart, les reconstitutions filmiques sont non seulement partielles et partiales mais aussi exagérées. N'étant pas toujours dans un rapport dialectique avec les contextes politiques, économiques et sociaux de leur émergence, ces films sont souvent source de déception chez les spectateurs avertis. Nul n'ignore aujourd'hui que les cinéastes Américains n'étaient pas les seuls à mettre en péril leurs vies pour libérer les territoires européens et le reste de la planète du joug nazi.

Vrai, imaginaire et fabulation à travers les mises en récits cinématographiques de territoires

L'Histoire a de tout temps fait l'objet d'oublis, d'exagérations et de manipulations. L'avènement du cinéma n'a fait qu'amplifier le phénomène du fait des possibilités techniques et esthétiques qu'offre le 7^{ème} art. Face à l'écran, le

spectateur a l'impression d'être face à la réalité. Un simple plan fixe, une banale séquence animée sont parfois plus éloquentes qu'un ouvrage de deux cents pages. Tout cinéphile a en mémoire le célèbre plan extrait du film «Les Temps modernes », où l'on voit un troupeau de moutons entrant dans un abattoir, alternant avec un plan de foule se pressant à l'entrée d'une station de métro. Autre exemple tout aussi significatif, dans «Le Jour le plus long » : l'image fixe d'un casque ballotté par les vagues sur une plage maculée de sang, en surimpression sur le générique qui défile. Cette représentation, à elle seule, résume toutes les horreurs du débarquement en Normandie. L'exemple du plan du casque abandonné sur le sable symbolise, à lui tout seul, les affres de la guerre, le sacrifice et la souffrance endurés par les soldats impliqués dans le débarquement allié. Il suggère que le GI américain qui l'a égaré a certainement perdu la vie. La symbolique est forte et la mise en lumière particulière participe à la légende en laissant entendre que les libérateurs, venus de loin, ont donné leurs vies pour libérer l'Europe. Faut-il pour autant limiter la portée d'un récit à la parcelle de réalité qu'il prétend décrire ? Cela ne revient-il pas à sous-estimer la nature déformante du miroir qu'est le cinéma et à réduire à peu de chose l'intervention créatrice de l'auteur ?

Autre exemple qui démontre parfaitement comment les messages subliminaux fonctionnent *via* les écrans : la merveilleuse séquence dans « Le dictateur » où Hitler s'amuse avec le globe terrestre. Parfaite métaphore de la folie d'un homme qui se joue de l'univers. Le recours à une mise en syntagme inventive pour signifier métaphoriquement une mappemonde a permis à Charlie Chaplin de dénoncer sur le ton de l'humour et de l'impertinence, les crimes nazis. Le poids du réel angoissant (n'oublions pas que « *Le dictateur* » a été tourné en pleine guerre) n'enlève rien à l'œuvre lucide, artistique et esthétique d'une grande beauté. Par ce regard inventif et curieux, Chaplin, qui campe les deux personnages principaux, aux antipodes l'un de l'autre (Hitler et le barbier juif), ne cherche pas à faire du beau même si son approche documentaire sous forme de « récit » est d'une grande beauté. En tant qu'artiste engagé, il s'exprime tout simplement en mettant un écran entre les événements et lui. Son cri de désespoir contribue à la mise en lumière d'un discours éminemment politique à travers un langage et des représentations cinématographiques spécifiques - plus ou moins conditionnées par le contexte - et qui conditionnent elles-mêmes ce contexte⁵.

On peut multiplier à l'infini ce genre d'exemples de constructions métonymiques qui sont la marque de fabrique des grands maîtres à l'origine du véritable langage cinématographique comme Eisenstein, Fritz Lang, Hitchcock...

Entre autres occultations filmiques scandaleuses, tout aussi dommageables, en

plus de la ségrégation dont ont été victimes les GIs noirs américains et les soldats recrutés en Afrique, sujet non abordé par les films, il y a lieu de noter que les dégâts qualifiés de « collatéraux » causés par les bombardements alliés durant le débarquement. Plus de 20.000 morts recensés au sein de la population civile n'ont fait l'objet d'aucune attention cinématographique, d'aucune monstration sur les écrans tout comme les monstrueux dégâts humains et matériels en méditerranée, liés au débarquement des alliés. En conséquence, les affres des campagnes de Tunisie, d'Italie, les massacres à Naples où la moitié du contingent était composée de soldats *indigènes* ont été quasiment ignorés du grand public. L'absence d'images est flagrante sur l'autre débarquement, celui de Provence (en août 1944) qui avait impliqué un grand nombre de soldats africains mobilisés pour libérer la France, de Marseille jusqu'en Alsace. Aucune célébration cinématographique, aucune médiatisation, aucun hommage aux combattants d'Afrique du Nord impliqués dans la guerre de Crimée (1850), celle de Prusse (1870) puis la Grande Guerre de 1914 à 1918. Il a fallu attendre 2006 pour qu'enfin Rachid Bouchareb réalise « Indigènes », et rende compte au monde de l'histoire dramatique de ces combattants d'Afrique, héros inconnus, qui ont été mobilisés, bien malgré eux, pour servir de chair à canon dans ces guerres entre puissances européennes⁶.

Comment expliquer ces omissions, ces non-dits, ces mensonges ? Par masochisme, par ignorance, ou tout simplement pour mieux mettre en exergue les GIs américains ? En raison des pressions et des manipulations à ce jour perceptibles, il s'avère difficile de discerner entre le vrai, le faux, la fabulation et le silence. Le film de Marcel Ophuls, « Le Chagrin et la pitié », un des plus grands documents relatifs aux pages peu glorieuses de l'occupation, remet les pendules à l'heure. Ce film, qui joua un rôle déterminant dans la déconstruction d'un imaginaire fantasmatique profondément ancré dans les mémoires, invite à approfondir la réflexion sur les représentations qui peuvent se forger dans les esprits et s'inscrire dans les mémoires. « Le chagrin et la pitié » a mis à rude épreuve le mythe d'une France soudée face aux envahisseurs allemands. Longtemps interdit de diffusion, le documentaire montre comment, dans un pays immobile occupé, résistants, collaborateurs et responsables opportunistes indifférents aux minorités persécutées, une certaine vision de l'occupation et de la résistance a réussi à se mettre en place. Dans un ouvrage récent « Le Chagrin et le venin », consacré à la France des années 1940, l'historien Pierre Laborie, qui s'intéresse aux imaginaires sociaux, casse, à son tour, les idées reçues et les représentations forgées de longues dates, en démontant la construction du mythe « résistancialiste » dans l'imaginaire collectif des Français. Contournant la critique cinématographique, Il affirme: « Dans ce que la mémoire nous transmet, il y a plus que de l'Histoire. Rien n'est figé, et notre boîte crânienne se prête avec plus ou moins de complaisance aux manipulations, détournements de sens et autres amnésies »⁷.

L'industrie cinématographique face aux guerres

Si les studios d'Hollywood avaient bien compris l'intérêt qu'ils pouvaient tirer du cinéma pour frapper les imaginaires, alimenter les fantasmes et magnifier la guerre et le sang sur pellicule, ils n'ignoraient pas les possibilités de l'industrie cinématographique fabulatrice. Ce fut le cas en ce qui concerne le débarquement, la logistique cinématographique ayant concrètement participé à l'effort de guerre en usant de subterfuges. Face aux deux millions de soldats allemands mobilisés, les alliés qui alignaient moins de 200 000 hommes pour envahir l'Europe, n'avaient aucune chance. Faute donc d'effectifs suffisants, il fallait tromper l'ennemi par la ruse. Les stratèges des combats ont alors eu recours aux possibilités qu'offrait le 7^{ème} art en matière de décors et de reconstitutions. Ils s'adressèrent aux professionnels du cinéma pour construire avec du bois, de la toile et de la baudruche des centaines de tanks et de canons fictifs. Par dizaines, des opérateurs furent mobilisés pour simuler des trafics radio militaires intenses. Le leurre a fonctionné tel que prévu. Les écoutes radio et les prises de vues de reconnaissance aérienne ont fini par inquiéter Hitler et sa Wehrmacht qui ont cru au débarquement imminent d'une seconde armée des forces alliées.

Le cinéma dépasse même parfois la fiction. L'Histoire en général et celle de la guerre en particulier constituent pour les producteurs en quête de spectaculaire un excellent créneau de rentabilité, malgré les représentations partielles et partiales qui ne font que rarement l'objet de contestation. Des véritables lobbys ont vu le jour. Ces derniers usent de toutes sortes de subterfuges pour réécrire l'histoire et la récupérer à leur avantage. Réinventée à l'écran grâce au prisme déformant des objectifs cinématographiques et aux moyens techniques et artistiques sophistiqués, l'histoire sanglante des territoires réapparaît avec un visage positif, magnifié, grâce au maquillage et au trucage de la réalité, omniprésents dans la plupart des films. Hollywood a inventé des personnages hors du commun, évoluant dans des récits tout à fait fantasmagiques. James Bond, prototype du héros invincible a été conçu d'une part, pour redorer le blason de l'intelligence service et d'autre part, pour bien enraciner la légende à travers des représentations rocambolesques. Nourrie par les commémorations officielles, la légende a fini par transfigurer la réalité des combats pour en donner une image à la fois héroïque et édulcorée. Le 70^{ème} anniversaire du débarquement allié en Normandie, temps fort du quinquennat du Président Hollande, s'inscrit avec faste dans ce registre de la mémoire. À l'instar du Général De Gaulle qui, en 1964, a voulu magnifier le rôle de la France libre et de la résistance durant la libération et, tout comme Mitterrand qui, en 1984, a eu recours à la mémoire du débarquement à des fins diplomatiques.

68

Excepté à travers quelques rares films réalisés indépendamment du système, la véritable histoire des États-Unis échappe aux citoyens ordinaires. Sur les crimes commis au nom de l'État, sur Hiroshima, Nagasaki, le Vietnam, le dépeçage du Proche et du Moyen-Orient, la dislocation de l'Irak, de l'Afghanistan, de la Palestine, du Liban, de la Syrie, l'Omerta est totale et les tabous nombreux. L'inconscient qui ronge les rêves n'incite pas encore les cinéastes américains à se positionner par rapport aux crimes horribles qui ont jalonné leur histoire. Rares sont les westerns dignes d'intérêt et encore plus rares les films qui dénoncent la ségrégation raciale aux États-Unis entre autres maux sociaux. Cela dit, chaque décennie apporte du nouveau. Porté par cette conscience douloureuse de raconter une tragédie collective, certains comme Spielberg, avec « *La Couleur pourpre* » 1985 et « *Amistad* » 1997, se sont permis d'administrer de véritables leçons d'histoire sur une tragédie collective, l'esclavage. Leurs films, d'une grande lucidité ont, à tout le moins, permis aux Américains d'ouvrir le débat sur leur passé. Avec « *12 Years A Slave* » (Douze ans d'esclavage), le Britannique Steve McQueen revient sur ce travail sur la mémoire. Ce film, grande émotion artistique, constitue un témoignage implacable sur la mémoire et la perversion du système esclavagiste. Mais si des cinéastes téméraires et courageux émergent du néant et montrent la réalité sans fard au risque de leur carrière et de leur fortune, pour la plupart, leurs productions achevées dans des conditions difficiles, demeurent marginalisées lorsqu'elles ne sont pas bannies des écrans sous monopole. Ainsi, au fur et à mesure que le passé s'éloigne, que les passions s'apaisent et que la recherche historique évolue, les discours filmiques se font plus lucides, plus réalistes et plus rationnels.

Tout travail cinématographique portant sur l'histoire en général devrait en principe souscrire à une démarche intellectuelle rationnelle, laquelle doit admettre l'interrelation entre la création, les créateurs, les historiens et le contexte d'émergence des récits. Il n'est pas nécessaire de réduire l'histoire du cinéma à la seule analyse de cette interdépendance. Quelques exceptions à signaler cependant : « *Au-delà de la gloire* » ou encore « *Il faut sauver le soldat Ryan* », comme la plupart des films réalisés durant les années 1980 et relatifs au débarquement allié, semblent plus respectueux des faits historiques et donc du public. Ils mettent en exergue l'ultra réalisme et la place du soldat ordinaire durant les conflits. Fuller, le réalisateur du premier film, relate son vécu et son expérience personnelle du débarquement. Spielberg centre plutôt son scénario sur le massacre effrayant des soldats en raison des nombreux couacs de leurs chefs, en mettant en exergue l'expérience traumatisante du soldat ordinaire. Dans cette production (Oscar du meilleur film), le super-héroïsme s'estompe et les combattants n'apparaissent plus comme des surhommes, mais plutôt comme des êtres humains ordinaires, doués de raison et dotés de sentiments humains comme la peur, l'espoir, la colère, le deuil...

France/Algérie : deux territoires, deux regards croisés, deux mises en récits aux antipodes

Monopole exclusif des *Européens* durant la période coloniale, la production cinématographique française n'avait rien à envier à celle d'outre-Atlantique en matière de manipulation de l'Histoire, d'occultation de faits et de travestissement de la réalité. Photographies, gravures et cartes postales avaient, dès le début de l'occupation, bien avant le cinéma, souligné avec la force de l'émotion, les mythes, les héros, les illusions, l'exotisme, l'aventure. Destinée prioritairement aux Français d'Algérie et aux métropolitains, l'iconographie coloniale empruntait le discours dominant de l'époque, celui de la pensée unique dont l'objectif principal consistait à bien ancrer dans l'imaginaire collectif, l'image d'une société algérienne idyllique, heureuse et épanouie. Avec l'avènement du 7^{ème} art, le pouvoir colonial a très vite compris l'impact du cinéma par rapport aux autres moyens de propagande. Plus d'un millier de films, tous formats confondus, ont servi de toile de fond en Indochine, en Afrique sub-saharienne et au Maghreb pour glorifier la colonisation. Déclarée pays des droits de l'Homme, la France coloniale considérait qu'il était de son devoir, dans le cadre de sa *mission civilisatrice*, de *pacifier les Indigènes*, considérés comme des « sauvages, des arriérés et des barbares ». L'expédition fut un véritable désastre, une horreur sans précédent, fidèlement illustrée par René Vautier dans son dernier film réalisé à partir d'archives puisées à la bibliothèque Nationale de Paris. Mais ce film ne sera distribué nulle part, comme le fut son illustre « Afrique 50 » qui dénonçait la colonisation et qui subit, durant plus de quatre décennies, les affres de la censure républicaine. N'ayant fait l'objet d'aucun film, les massacres, les déportations massives, les rapt de femmes et d'enfants, utilisés comme otages, les vols de récoltes et de bétails, les destructions de vergers, demeureront ignorés du grand public⁸.

L'imagerie coloniale a en permanence accompagné l'entreprise prédatrice coloniale. Cartes postales, illustrations de livres scolaires, affiches, documentaires, tout passait à travers le filtre purificateur de la propagande et les services cinématographiques des armées qui s'évertuaient, alors que les exactions contre les populations civiles désarmées étaient à leur apogée, à montrer des écoles remplies de « petits arabes », des chemins de fer et des routes en construction, des hôpitaux ouverts à tout le monde, des campagnes où régnait l'ordre... Recrutés en Métropole, les cinéastes qui se sont fait thuriféraires de « l'ordre » *colonial, nous révèlent, bien malgré eux à travers leurs œuvres, l'esprit d'une époque et son idéologie dominante. Leurs films, des mises en équation d'un réel fantasmé, idéalisé et même sur-réalisé, avaient pour objectif de façonner un mode, foncièrement*

paternaliste, de représentation des peuples.

Mais si le film colonial offrait à voir une réalité quasi onirique censée magnifier l'occupation barbare, l'observateur averti pouvait aisément percevoir à travers les fantasmes socioculturels charriés, comment naissaient et perduraient les clichés, les mythes et les stéréotypes dans l'imaginaire collectif⁹. Sur les écrans, aucune allusion, bien sûr, aux souffrances infligées aux peuples des colonies, aux crimes de guerres, et aux crimes contre l'humanité, qui ont jalonné l'Histoire de la présence française en Algérie, durant 132 années. Aucun discours allusif aux enfumades criminelles de villages entiers, aux massacres collectifs, à la répression sauvage de mai 1945, de décembre 1960, d'octobre 1961 à Paris... Même silence assourdissant des écrans autour des crimes liés aux essais nucléaires. Le réalisateur Larbi Benchiha vient, à travers une série de documentaires, de dévoiler cette autre face cachée des crimes coloniaux. Aucun film n'a, à ce jour, dénoncé les exactions et les crimes commis en Algérie, comme l'ont fait certains cinéastes Américains à propos de la guerre du Viêt-Nam : « Voyage au bout de l'enfer », « Apocalypse now » ou encore « Les Sentiers de la gloire » (tourné par Kubrik Stanley en 1958 et sorti en 1975). Excepté « Muriel » d'Alain Resnais, et « Le Petit soldat » de Jean Luc Godard, qui ont fait très succinctement référence aux événements d'Algérie, la plupart des cinéastes se sont murés dans un profond silence¹⁰. Une fois la guerre terminée, le voile « pudique » n'a pas été arraché. Les cinéastes français ont-ils sous-estimé - ou, pire, ignoré - la gravité de la situation ? Comment peut-il en être autrement lorsque l'on sait qu'il a fallu attendre le 10 juin 1999 pour que le Sénat français reconnaisse qu'il y a eu guerre en Algérie ?

Le procès cinématographique de la colonisation reste à faire. 52 ans ont passé depuis l'indépendance. Aucun discours filmique nouveau sur ce pan d'histoire demeuré sujet tabou. L'actualité politique et médiatique valide quelque part les prétentions d'un certain courant animé par des nostalgiques d'un passé magnifié et enjolivé à souhait. Les cinéastes, tout comme d'ailleurs l'État français, semblent avoir renoncé à reconnaître les atrocités perpétrées au nom de la France des Droits de l'homme. Les crimes coloniaux de Saint Arnaud, Randon, Vallée, Rovigo, Duval, de Bourmont, Bugeaud, Massu, Bigeard, Salan, Challe, Zeller, Argoud, Godard, Leger, Papon... et autres tortionnaires, commis au nom des valeurs universelles *Liberté, Égalité, Fraternité* n'ont pas encore été scénarisés. Ils ne le seront pas de sitôt, à voir les glissements opérés ces dernières années en France au sein de l'opinion publique : loi vantant les mérites de la colonisation (février 2005), hommages aux tueurs de l'OAS dans le sud de la France, projet de musée à la gloire des tenants de l'Algérie française piloté par le lobby des rapatriés, activisme encouragé par un Front national qui semble avoir le vent en poupe... La France d'aujourd'hui n'a pas

su, en tant que grande puissance colonisatrice, assumer ses responsabilités face aux massacres commis en son nom, face à la spoliation de tout un peuple. Aucune reconnaissance des faits, pas la moindre expression d'un remords, pas la moindre compassion envers les victimes et donc pas de production cinématographique qui révèle un passé qui ne passe pas.

Influence de l'historiographie de la Révolution sur la production filmique

Comment le 7^{ème} art a-t-il évoqué la révolution algérienne ? Quel rapport entretenait-il avec la révolution, la réalité sur le terrain, la fiction, la fabulation ? Comment l'idéologie dans un film arrive à se laisser envelopper dans une forme empirique ? Si on devait revisiter notre Histoire à travers le prisme du cinéma, ses évocations, ses silences, ses omissions, on se rendrait vite compte du hiatus entre les propos clairement énoncés des responsables et la réalité projetée sur les écrans. Les premières images algériennes, filmées et montées par des Algériens, ont été conçues dans les maquis, en pleine lutte de libération nationale. Des cinéastes courageux n'ont pas hésité à dénoncer les affres de la soldatesque coloniale¹¹. Ils étaient sur le théâtre des opérations, aux côtés des maquisards et ont montré la guerre à l'état brut, sans maquillage et sans occultation aucune. À l'indépendance et pour la première fois, le peuple algérien était fier de se découvrir à l'écran, tel qu'il était. Les productions significatives qui ont vu le jour témoignaient des sacrifices consentis par tout un peuple dont elles vénéraient le courage et l'héroïsme. Moyen de lutte et arme de combat contre l'opresseur, le cinéma algérien était perçu comme l'un des plus importants du tiers-monde.

Mais, dès le début des années 70, les discours cinématographiques ont commencé à changer de ton, de formes et de nature. Tout projet de scénario dénonçant les maux sociaux était à priori considéré comme subversif par les responsables. La censure impitoyable a fini par rendre toute velléité de nouveaux discours filmique obsolète. La cinématographie nationale s'est réduite en peau de chagrin. Une lourde chape de plomb a tétanisé la production sous tutelle étatique. Les structures cinématographiques furent démantelées une à une. Surgirent alors de nouvelles féodalités et une corruption en masse qui va finir par réduire à néant le secteur. La plupart des cinéastes ont laissé leurs ambitions se dégrader, d'autres ont changé de métier, d'autres enfin ont pris la voie de l'exil. Cela dit, malgré le chaos généralisé, certains films ont réussi miraculeusement à voir le jour, souvent à l'occasion de commémorations de dates historiques, pour magnifier le combat libérateur.

Avec le recul, on peut constater que les films relatifs à la lutte de libération nationale recèlent encore de nombreux mystères. Les zones d'ombre demeurent

nombreuses et des pans entiers de notre Histoire ont été ignorés par les cinéastes ou volontairement occultés par les responsables politiques. En fin de compte, nourri dans un bain politique délétère, avec des rapports confus entre ce qui relève de la réalité historique et ce qui relève des mémoires, le discours filmique a fini par être complètement transfiguré. Non seulement l'histoire n'a pas été rapportée dans toute sa véracité, mais en plus, les films produits n'ont pas rendu lisible l'héritage historique. L'Histoire nationale est devenue prétexte à scénarios d'aventures, de suspense ou d'épopées édifiantes. Le grand désenchantement, perceptible chez les adultes s'est poursuivi par une ignorance totale chez les jeunes d'aujourd'hui (dont 70 % n'ont pas connu la guerre), de la vraie histoire du pays. Les mémoires collectives n'ont enregistré à ce jour comme seule véritable événement durant les sept années de lutte, que celui qui a été mis en récit filmique par le talentueux Ponte Corvo et qui a eu pour cadre la grande casbah capitale algéroise, avec « La Bataille d'Alger », célébrée magistralement par le cinéma et installée au premier rang de l'imaginaire collectif, peut faire croire que c'est l'unique grande bataille à travers le territoire national.

Algérie : influence du pouvoir et de l'historiographie sur le discours filmique

72

Ce sont les institutions qui discréditent la mémoire, alors que cette dernière est censée contribuer à l'écriture de l'Histoire. Lorsque les mémoires qui remodelent les épisodes fondateurs d'une vie se tarissent, lorsque les archives sont mises sous séquestre, et lorsque des pans entiers du passé sont volontairement ignorés, s'érigent alors les murs d'ignorance. En Algérie comme ailleurs, c'est l'Institution, donc l'État qui détermine la connaissance historique en décidant des programmes pédagogiques et culturels, en nommant des responsables pédagogiques légitimes, en habilitant certains cinéastes à filmer l'Histoire et en filtrant toutes les productions théâtrales et cinématographiques « non conformes », afin de contrer toute velléité d'une contre-Histoire. Tant que la mise en récit filmique sera édictée par le pouvoir politique, il ne faudrait pas s'attendre à des miracles. Si certaines productions ont bien réussi à mettre en évidence des faits avérés à travers des fictions dramatisées et partisans à forte charge symbolique, pour l'essentiel, l'histoire analytique de notre révolution, telle que portée à l'écran n'est guère satisfaisante.

Pour l'heure, notre Histoire se reflète encore mal à l'écran. Les héros de la révolution n'ont pas encore été scénarisés. Le plus prestigieux d'entre eux, L'Emir Abdelkader, demeure dans l'oubli. Les polémiques et débats houleux qui ont accompagné la sortie de récentes productions comme, « *Larbi Ben Mhidi* » d'Ahmed Rachedi, « *Zabana* », de Saïd Ould khelifa, « *L'Oranais* » de Lies Salem, montrent bien qu'il y a un problème. Certes, aucun film ne peut à lui tout seul raconter ou décrire

des événements historiques de manière exhaustive. Mais cela n'empêche pas les interrogations sur la façon dont les cinéastes recréent les pages d'Histoire et sur l'influence du pouvoir et de l'historiographie de la révolution sur leur production. Le contexte change, mais l'usine idéologique poursuit sa mission : fabriquer des rêves et des fantasmes pour continuer à manipuler des faits historiques. Tout comme partout dans le monde, pour perdurer, les détenteurs du pouvoir s'arrogent le droit d'imposer une Histoire officielle, celle qui les arrange. Ils savent bien que le contrôle du passé les aide à maîtriser le présent. C'est cette instrumentalisation des consciences qui perpétue la domination des masses et le nihilisme.

L'Algérie vient de célébrer le 60^{ème} anniversaire du déclenchement de sa lutte armée. Peu de films sont nés dans le sillage de cet événement. Et pourtant, l'engouement actuel pour les images révèle l'enjeu d'une mémoire dont les historiens ne sont plus les garants incontestés. Ces derniers se doivent de s'impliquer un peu plus afin de rendre aux citoyens l'Histoire dont l'institution les a dépossédés et de mettre en exergue les faits saillants en éclaircissant les zones d'ombre et les enjeux stratégiques et politiques. Ils sont les seuls à pouvoir mettre fin à l'aliénation, aux clichés, ou tout simplement à l'aveuglement en établissant un rapport d'honnêteté au passé qui aiderait à se libérer de son emprise sans le momifier. Chaque période apportant de l'espoir, de nouveaux champs d'investigation et d'exploitation s'ouvrent à l'appétit de la nouvelle génération de cinéastes, d'historiens et de chercheurs qui, pour la plupart, n'ont pas vécu les événements qu'ils relatent à travers leurs films. L'État se doit de les aider à faire émerger leurs projets, financièrement, techniquement et artistiquement. Un scénario de fiction relatif à l'Histoire n'est pas un simple récit. Il est discours sur le monde et représentation d'une époque donnée. Il importe donc que les discours cinématographiques à venir soient en connexion étroite avec les contextes socio-historiques et politiques. Il importe également que le cinéaste ait bien présent à l'esprit le contexte dans lequel s'élabore et se construit son film afin d'une part, de mesurer sa distance par rapport à la réalité historique et, d'autre part, d'analyser les articulations entre les différents types de discours et le discours idéologique englobant. Le récit filmique lié à l'Histoire n'est pas une œuvre personnelle. Historiens, Anthropologues, sémiologues, sociologues, cinéastes et spécialistes de la communication devraient d'urgence se concerter sur la dimension idéologique du 7^{ème} art et sur les dispositifs d'énonciation complémentaires aux sources écrites, qui font malheureusement l'objet de peu d'intérêt. Il est nécessaire d'élargir le champ de l'analyse filmique à l'historiographie.

Le cinéma concurrence efficacement l'enseignement de l'Histoire en jouant un rôle de premier ordre dans la modélisation des imaginaires et la construction des

appartenances nationales. Il prend place aux côtés de l'enseignement universitaire et de la littérature historique pour évoquer la transmission du passé. L'éveil du regard critique est donc nécessaire dès l'école. Une initiation à la lecture des images s'impose à condition qu'elle ne relève pas d'un simple apprentissage technique. Il y a lieu de prendre en considération une formation méthodologique et une éducation non seulement de l'œil et de l'oreille, mais aussi une éducation du regard des élèves, par rapport au cinéma et à la télévision. L'éducation du regard et l'éveil critique par la confrontation des images filmiques constituent un enjeu essentiel de la mise à distance de l'objet observé. Elle apparaît au cœur des sciences sociales, et participe au projet d'éducation civique par le développement de l'esprit critique. Une telle démarche progressive, si elle venait à être appliquée, permettra d'apporter aux jeunes un perfectionnement régulier en matière d'attitude face aux écrans et facilitera le passage du statut de spectateur passif à une position d'acteur dynamique. Si l'Histoire se reflète encore mal à l'écran, il faut commencer par en finir avec l'aliénation, les clichés, ou tout simplement l'aveuglement. Les historiens, tout comme les pédagogues et les cinéastes, peuvent rendre à la société sa propre Histoire. Ils sont les seuls à pouvoir établir un rapport d'honnêteté au passé qui aiderait à se libérer de son emprise sans le momifier.

Notes

1. Le lecteur pourra également se reporter à l'entretien accordé au journal électronique *L'Oranais* : <http://www.oranais.com/actualites/le-critique-de-cinema-mohamed-bensalah-au-journal-de-loranais-ce-sont-les-institutions-qui-discreditent-la-memoire.htm> [consulté le 15 novembre 2015].
2. « L'effet Koulechov », théorie universelle montrant comment un plan tout à fait neutre, arrive à exercer une influence sur le sens du plan qui lui succède dans le montage et sur le plan précédent (une sorte de « contamination sémantique » à double direction). Koulechov filme le comédien Ivan Mosjoukine impassible. Il fait suivre l'image d'une assiette de soupe, puis celle d'une femme morte dans un cercueil et enfin, celle d'une fillette en train de jouer. L'expression, à l'origine neutre de l'acteur, suggère alors l'appétit, la tristesse et la tendresse.
3. Jean Cocteau dira : « le cinématographe est la circulation de fonds de documents, de sensations, d'idées et de sentiments offerts par la vie ». Pour Cohen Séat, « le Fait filmique est l'expression de la vie du monde et de l'esprit ».
4. Le jour « J », le 6 juin 1944, l'assaut, était confié aux Britanniques, qui avaient fait front seuls contre Hitler une année durant avant le débarquement. Ces derniers ont réussi à aligner plus de la moitié des effectifs, soit 155 000 soldats, alors que l'Armée d'Afrique comptait 400 000 hommes. Eisenhower avait été désigné comme le commandant en chef des cinq plages du débarquement alors que trois n'étaient pas américaines.
5. « Le Dictateur », film de Charlie Chaplin, réalisé entre 1938 et 1940, fut censuré

en Espagne jusqu'en 1975. Il ne sera diffusé en salle qu'à partir de 1958.

6. Environ 175 000 maghrébins et sub-sahariens avaient été recrutés de force par les puissances voraces et prédatrices pour servir de chair à canon. Le 1^{er} film à relater ces événements : « Indigènes », en 2006, a enregistré un nombre d'entrées record dans l'union Européenne (3 172 612). Mais ce film évite de parler de l'enrôlement forcé malgré les nombreuses révoltes. Une répression féroce s'est abattue contre ceux qui ont refusé d'aller se battre pour la France. Avec son second film « Hors la Loi », qui pointe les responsabilités françaises dans les massacres collectifs de mai 1945 contre la population algérienne qui réclamait son indépendance, le réalisateur, Rachid Bouchareb, ne fera que 474.722 entrées.

7. *Le Chagrin et le Venin*, Pierre Laborie.Foli. 2014. Olivier Wiewiorka, Antony beevorHenry et Rouso abondent dans ce sens. Ce dernier dira : « La France a été un pays occupé qui a joué un rôle modeste au sein de la Grande Alliance, même si avec De Gaulle, elle y a été présente ».

8. La mission civilisatrice française qui débarquait en 1832 était en fait une véritable Armada militaire, composée de trente-six Bataillons de trois escadrons répartis en trois divisions accompagnés de 153 bâtiments de guerre, 450 navires de commerce, 215 petits bateaux arrimeront le 4 Juillet à Sidi Fredj à leurs bords 70 450 hommes et 4008 chevaux (selon l'ouvrage de Djamel Kharchi : « *colonisation et politique d'assimilation en Algérie* »).

9. Aujourd'hui, le public n'a plus en mémoire que quelques films phares comme, le mythique « Le Musulman rigolo » de Georges Méliès, 1896, «Le Bled » une vision fantasmagique de Jean Renoir, réalisé en 1929, et « Pépé Le Moko», une Casbah réinventée en studio à Paris par Julien Duvivier, 1937.

10. Alexandre Arcady, le chantre des réalisateurs nostalgiques a réalisé entre autres : « Le coup de Siroco » 1979, « Le Grand carnaval » 1984, et tout récemment « Ce que le jour doit à la nuit », œuvres qui témoignent du « bon temps de l'Algérie française ».

11. « L'Attaque des mines de l'Ouena », « Les réfugiés », « Algérie en flammes », 1959, « les fusils de la liberté »..., documentaires militants, exigeants et singuliers, réalisés par le collectif Djamel-Eddine Chandlerli, Ahmed Rachedi, René Vautier... Ce dernier est aussi l'auteur de fictions courageuses comme « Avoir 20 ans dans les Aures » 1971, « La folle de *Toujane* » 1974. Citons également Jacques Charby auteur du mémorable film sur les enfants orphelins « Une si jeune paix » 1964, Pierre Clément, 1961Yann Le Masson, Jacques Panigel « Octobre à Paris », Nicole Le Garrec, qui n'ont pas hésité à s'engager dès le début des combats. D'autres ont pris le relais une fois l'indépendance acquise. Bertrand Tavernier et Patrick Rotman avec « La guerre sans nom », Bernard Fabre et Benjamin Stora avec « Les Années algériennes », Maurice Faïvic et Ahmed Rachedi avec « C'était la guerre », Henri Alleg auteur de « La question » adapté à l'écran par Laurent Heynemann 1977 et Yves Boisset, réalisateur de « Dupont La joie »1970, « R.A.S » 1973 et « L'Autre bataille d'Alger » 2009.