

Une impression d'absence
L'Algérie et la guerre d'Algérie au cinéma et à la télévision française
depuis 1962

in Eric Savarèse (dir.), *L'Algérie dépassionnée. Au-delà des tumultes de mémoire*, Paris, Syllepse, 2008, p. 107-116.

La sortie de chaque film français évoquant la guerre d'Algérie a longtemps été saluée par une litanie de déplorations regrettant l'absence de films sur le sujet, la frilosité des réalisateurs ou le manque d'intérêt du public. A tel point, qu'à force de lire ou d'écouter cette litanie, elle prenait une allure de rituel : les Français ne pouvaient pas avoir produit ou réalisé de films sur ce qui était présenté, par ailleurs, comme un trou noir, un tabou, un oubli collectif. On déplorait donc, sans craindre de déplorer régulièrement et de noter, tout aussi régulièrement, la sortie du *premier* film qui s'attaquât *enfin* à cette histoire !

Ce qui était un lieu commun médiatique trouvait un écho social et il a fallu attendre ces dernières années pour que les Français ne puissent plus penser n'avoir jamais entendu parler de la guerre d'Algérie, ailleurs que, pour certains, dans le cadre familial. Sur le terrain des films de fiction, les choses ont également changé récemment avec la multiplication de films français évoquant la guerre ou la période coloniale, au cinéma comme à la télévision, y compris sous forme de téléfilms à des heures de grande écoute¹.

Si l'impression d'absence peut désormais être atténuée, elle a longtemps existé². Ces représentations qui manquaient, ces images vides de films fantasmés témoignaient en effet d'attentes déçues, autour de quoi se sont organisées aussi les mémoires collectives des événements³.

Avant de voir ce qui dominait les représentations des films de fiction français depuis 1962, il importe de rappeler leurs conditions matérielles de réalisation. En effet, tourner en Algérie comme tourner un film sur l'Algérie a, pendant bien longtemps, été compliqué.

¹ Une filmographie a été publiée en 1992. Elle peut être utilement consultée : *France-Algérie, images d'une guerre* (1992), Paris, Institut du Monde Arabe, 136 p. Pour les années suivantes et des analyses, on peut lire la filmographie et les articles parus dans le numéro spécial de *CinémAction* (n° 85, 1997).

² Cette déploration s'accompagne souvent d'une évocation de la comparaison avec la cinématographie des Etats-Unis sur la guerre du Vietnam. *Apocalypse Now*, sorti quatre années après la fin de la guerre, est cité avec d'autres pour montrer à quels points les Américains auraient réussi là où la France échouerait : à faire des films réalistes, durs, dès la guerre ou très peu de temps après. Que cette comparaison est un sens historique faible (tant au regard des traditions cinématographiques que des guerres représentées) est une évidence, elle fonctionne néanmoins révélant sans doute ainsi une certaine idée de ce que doit être un film qui parle de la guerre, *ie* un film de guerre.

³ Sur ce sujet encore peu exploré, on peut lire : Stora Benjamin (1991), *La Gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, 368 p. et Stora Benjamin (1997), *Imaginaires de guerre : Algérie-Viêt-nam, en France et aux États-Unis*, La Découverte, 251 p. D'un auteur étranger, comparant fiction littéraire et cinématographique : Dine Philip (1994), *Images of the Algerian War: French Fiction and Film, 1954-1992*, Oxford, Clarendon Press, 267 p.

Faire un film sur la guerre d'Algérie : un parcours du combattant ?

Pendant la guerre, la censure régnait⁴. Aucun film critique ne pouvait être tourné en France ou en Algérie mais, bien plus, les films ne prenaient pas le risque d'aborder les événements en cours. Tout au plus, y trouve-t-on des allusions au contexte par tel bulletin d'information entendu par un personnage dans *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda), par la mention du départ en Algérie de tel autre, etc. Un film devint le symbole de cette censure : *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard. Parce qu'un personnage du film commentait la situation en disant : « Je trouve que les Français ont tort. Les autres, ils ont un idéal, mais pas les Français (...). Ils perdront la guerre », le film fut considéré comme un film pro-FLN. Puisque son personnage principal était un déserteur, le film fut condamné pour apologie de la désertion et « propos et scènes pouvant nuire au moral des troupes ». Le film est pourtant bien plus complexe ; ainsi la seule scène de torture du film est le fait de membres du FLN⁵. Il fut cependant censuré.

Des films beaucoup plus engagés ont été tournés mais ils ne furent pas diffusés en France et, même après 1962, ils ne le sont longtemps que dans des cadres militants. Ainsi *J'ai 8 ans* de Yann Le Masson, basé sur des dessins réalisés par des enfants algériens dans les camps de Tunisie. Le film fut soutenu par la revue cinéphilie de gauche *Positif* qui, en juin 1962, publia un manifeste pour un cinéma parallèle appelant le public à réclamer d'autres films, « réclamer un spectacle qui ne désire pas seulement le distraire mais aussi lui dire la vérité ».

Rares furent pourtant les réalisateurs à tenter cette aventure sur le sujet de la guerre d'Algérie. Même si la censure cinématographique n'est abolie qu'en 1975, on ne peut pas estimer qu'elle était un risque majeur pour les films qui auraient, alors, porté sur le sujet. En fait, si peu de films sont tournés, c'est avant tout faute de réalisateur. En septembre 1960, alors que *Le Petit Soldat* avait été interdit, *L'Express* avait posé la question suivante à dix réalisateurs français : « Si la censure n'existait pas, est-ce que vous auriez envie de tourner un film sur la guerre d'Algérie ? Si oui, de quelle façon pensez-vous que le cinéma puisse aborder le sujet ? Comment feriez-vous ? ». 8 sur 10 disaient avoir envie de tourner un film sur le sujet mais seul l'un d'entre eux y avait vraiment réfléchi. Or, après la guerre, sur les huit, seuls deux tournent un film sur la guerre d'Algérie : Jacques Doniol-Valcroze (*La Dénonciation*, 1962) et Alain Resnais (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963). En outre, si elle peut être le moteur de l'action comme dans *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1965) où le film est organisé selon un triptyque (avant, pendant et après le départ du héros en Algérie), la guerre n'est, dans la plupart des films des années 1960, qu'un « contemporain vague »⁶.

⁴ On peut lire : Bussière Michèle de, Méadel Cécile, Ulmann-Mauriat Caroline (dir.) (1999), *Radios et télévision au temps des "événements d'Algérie", 1954-1962*, Paris, L'Harmattan, 298 p.

⁵ En signe de protestation, *Les Cahiers du Cinéma*, qui sont pourtant loin d'être des rebelles à cette époque, entreprennent de publier sa bande-parole dans deux de leurs numéros au printemps 1961.

⁶ Jeancolas Jean-Pierre (1979), *Le Cinéma des Français*, Paris, Stock.

Au peu de motivation qui caractérisent les équipes qui réalisent les films – tant il est vrai que, même au pays de « la politique des auteurs », un film est toujours une œuvre collective et qu'à côté du réalisateur, le scénariste, le producteur, les techniciens ont tous leur partie à jouer, il faut ajouter les difficultés de tournage.

Si la quasi-totalité des films qui évoque la guerre d'Algérie le font d'un point de vue français et métropolitain et qu'il n'est donc pas nécessaire d'y voir des images de l'Algérie, cela tient aussi, à côté des nécessités de l'intrigue, à des difficultés matérielles. En effet, tourner en Algérie fut pendant longtemps quasiment impossible à des réalisateurs français. Tourner était considéré comme un acte politique et le régime algérien choisissait les réalisateurs à qui il donnait son accord.

Ainsi, juste après l'indépendance, Gillo Pontecorvo est autorisé à filmer dans la casbah et avec ses habitants pour réaliser ce qu'il aurait aimé appeler *Naissance d'une nation*. Le titre disait bien son point de vue et les autorités algériennes l'encouragèrent, même si le titre final fut tout de même modifié pour devenir *La Bataille d'Alger*. Pontecorvo tourna en partie caméra à l'épaule. « Le style de la chronique documentaire » qu'il revendiquait, et qui constitue aujourd'hui encore un des intérêts du film, était d'autant plus aisé qu'il pouvait tourner sur les lieux mêmes des faits racontés. A l'inverse, on peut citer un auteur américain qui ne fut pas autorisé à tourner en Algérie quelle que fût alors l'importance de son budget : proche des films de guerre hollywoodiens, inspiré d'un auteur français à succès alimentant le mythe parachutiste, Mark Robson dut tourner *Les Centurions* en Espagne.

Ce décalage entre paysage filmé et paysage représenté est un des traits récurrents des films français sur la guerre d'Algérie. Même René Vautier, pourtant proche du GPRA pendant la guerre, tourna *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1972) en Tunisie. Un an plus tard, c'était aussi le cas du film d'Yves Boisset, *RAS*. Pourtant ces deux films, plus que d'autres, auraient eu besoin d'un décor algérien pour faciliter un effet de réel : ils mettaient en scène une unité de militaires français en Algérie et tentaient de représenter les opérations militaires là-bas. Cependant, là encore le décalage était présent : en fait de films de guerre, il s'agissait bien plus d'anti-films de guerre tant ils étaient antimilitaristes et, pour l'un au moins, anticolonialiste.

De nouvelles images pour un nouveau public ?

Les temps changent cependant. Dans les années 2000, des réalisateurs français tournent en Algérie. En 2006, Philippe Faucon obtient le droit de tourner dans les environs de Bou Saada un film évoquant la vie d'un camp militaire et du regroupement de villageois organisé autour de lui (*La Trahison*). Cependant les difficultés n'ont pas toutes disparues. Ainsi, à la recherche d'un figurant pour incarner un personnage de harki, il se heurta au silence des hommes locaux, peu désireux d'être identifiés à un harki. Ici l'effet de réel fonctionnait tellement que les nécessités d'une fiction française ne purent faire oublier une représentation du passé martelée par le pouvoir et suffisamment répandue en Algérie pour que le costume de harki soit jugé trop inconfortable à endosser, même le temps d'un film. En France, les

contraintes de cette nature pèsent moins et il est possible de trouver des figurants et des acteurs pour incarner les rôles algériens des fictions historiques. L'important mouvement migratoire qui a caractérisé la fin de la période française en Algérie et l'installation en France de nombreux Algériens et de leurs familles ont alimenté en effet un vivier d'acteurs. Cette population constitue aussi un des publics pouvant s'intéresser aux films français sur la guerre et/ou sur la période coloniale. Vecteur d'accès au passé, le film de fiction est en effet devenu un moyen de transmission d'une histoire familiale, dès lors qu'il peut être vu sur des supports tels que la cassette vidéo, et bien plus encore, le DVD. De même, les téléfilms et les docu-fictions sont devenus des supports pour raconter une histoire vécue, faire partager un événement, donner à voir un passé. Au-delà de la transmission privée, ils peuvent être utilisés dans le cadre scolaire. Plus largement, ces dernières années, plusieurs films sur la guerre d'Algérie sont venus nourrir la production annuelle du cinéma français, banalisant un peu plus le sujet.

Et pourtant, celui-ci a mis longtemps à intéresser les Français. Les films ne trouvaient qu'exceptionnellement un public élargi, dépassant un cercle de cinéphiles (ainsi pour les amateurs de Jacques Rozier, d'Alain Resnais ou, plus tard, de Brigitte Rouân) ou un public de spectateurs motivés par la représentation d'un passé vécu personnellement. Si les films évoquant ou montrant la guerre d'Algérie ont été somme toute assez nombreux depuis 1962 et assez régulièrement produits, on peut considérer, globalement, que le public français n'a pas suivi. Seules certaines adaptations littéraires ont été des succès publics (ainsi *Les Centurions* ou *Le coup de sirocco* d'Arcady, 1979), mais sans garantie de résultat pour autant – pour le film de Robson, le casting réunissant Alain Delon, Claudia Cardinale, Anthony Quinn (en berger basque) et Maurice Ronet ne fut sans doute pas étranger au succès non plus.

Sans être total, puisque des films sont régulièrement produits et que certains sont des succès, comment comprendre néanmoins ce désintérêt global des Français ? Au-delà de la question de leur qualité intrinsèque qui, bien entendu, est à prendre en compte, on peut considérer qu'hormis des chefs d'œuvre universels, arrivant à toucher un public vaste et renouvelé avec le temps, et des films particulièrement mauvais, la plupart des films peuvent avoir des spectateurs... à condition qu'un public leur préexiste.

Pour tenter de cerner cette question, voyons ce que les films français de fiction présentent de l'Algérie et de la guerre. On a déjà insisté sur le problème des décors et des lieux de tournage : en effet, la question du réalisme est ici importante puisque, à l'époque de la colonisation, les Français de métropole ne connaissaient pas l'Algérie. La nécessité de leur en donner une représentation qui soit la plus exacte possible, après 1962, prend ici tout son sens même s'il ne s'agit pas d'en faire l'alpha et l'oméga des films historiques en général, ni de ceux qui parleraient de l'Algérie coloniale en particulier. La vérité d'un film de fiction est en effet d'une autre nature. Par une fiction, un auteur (fût-il collectif comme au cinéma) livre une vision du monde. Il ne prétend pas être dans le réel mais en donner une représentation. La

vraisemblance des détails, des décors, des mots employés par les personnages, des vêtements portés, etc. entre en ligne de compte, mais parmi d'autres critères seulement. Ce que la fiction peut aussi chercher à produire, c'est un effet de réel d'une autre nature que la simple réplication du passé : un effet qui donne à sentir ce que fut la vie d'une époque passée, ce que furent les sentiments, les attentes et les espoirs, les déceptions et les douleurs des hommes et des femmes du passé. En effet, la fiction repose toujours sur des personnages, c'est-à-dire des individus. Cette optique n'empêche pas d'accéder à une vérité sur le passé. Au contraire, elle peut donner l'occasion de saisir son infime complexité et permettre de sentir le grain du tissu des vies humaines

Des militaires, des Européens, peu d'Algériens

Dans les thèmes privilégiés dans les films de fiction français, l'armée et la vie militaire arrivent en tête. La séquence coloniale de la France en Algérie est dominée par sa phase finale, celle de la guerre d'indépendance algérienne dans laquelle furent impliqués près de deux millions de militaires, de métropole et d'Algérie. Les appelés et le départ en Algérie sont donc présents, depuis 1962 jusqu'à nos jours, de manière régulière quoiqu'avec des éclipses. En revanche, la représentation de la guerre elle-même évolue. *La Trahison* par exemple choisit des personnages d'appelés algériens offrant un visage original d'Algériens servant (en tant que Français) sous le drapeau français, bien différent des harkis beaucoup plus connus.

La question des méthodes utilisées par l'armée française et notamment la pratique de la torture est un thème très présent même s'il est rarement représenté. Les films témoignent bien ici d'une mémoire collective marquée par cette découverte dès les premières années de la guerre. Ce thème conduit aussi à évoquer les militaires de carrière, comme donneurs d'ordres ou, plus largement, acteurs. A côté des films antimilitaristes mentionnés plus haut, un film a fait d'un de ces officiers de carrière son personnage principal : *L'Honneur d'un capitaine* de Pierre Schoendorffer (1982). L'action est nouée autour d'une notion cruciale pour l'armée d'Algérie, l'honneur. Au-delà de la question ponctuelle (savoir si l'officier dont l'honneur est en cause a ou non donné l'ordre d'exécuter un prisonnier), le film expose un certain nombre d'arguments jusqu'à mettre en scène les oppositions qui se sont alors, et depuis, exprimées sur la scène médiatique française entre certains défenseurs de l'honneur de l'armée et d'autres personnes préférant aborder ces questions en termes de morale politique ou de droits de l'homme.

De tous ces films fort différents, un point commun ressort néanmoins : cette armée française se bat contre un ennemi très peu représenté, qu'il soit combattant de l'ALN ou terroriste. Et, pour le public français, les films algériens ne fournissent qu'un faible contrepoint⁷.

⁷ Aujourd'hui on peut noter l'exception de *La Bataille d'Alger* de Pontecorvo mais le film fut longtemps censuré. De plus, il est très peu représentatif des ennemis qu'eut à affronter l'armée française, y compris les terroristes : dans le film, seules des femmes posent les bombes.

Quant à la guerre côté métropole, très peu de choses. Ici ou là, un film évoque un des aspects de ces vécus : des ouvriers algériens et des militants du FLN en usine dans *Elise ou la vraie vie* de Michel Drach (1970) ; des hommes de l'OAS tentant d'organiser l'évasion du général Challe dans *Le Complot* de René Gainville (1973) ; des porteurs de valise dans *Liberty Belle (20 ans en 60)* de Pascal Kané (1983) ; des acteurs de la lutte FLN/MNA dans *Les sacrifiés* de Okacha Touita (1982).

Un autre thème émerge à partir de la fin des années 1970, avec le film d'Alexandre Arcady : les Européens d'Algérie. On les voit d'abord peu en Algérie : est surtout représentée leur arrivée en France puis on observe une intéressante installation du personnage du ou de la « pied-noir (e) » dans les films français plus ordinaires. Mais il s'agit davantage de la mise en place d'un type dans la galerie des Français des années 1960 à nos jours plutôt que l'occasion de représenter l'Algérie coloniale ou même les Français d'Algérie pendant la guerre.

Parallèlement à cette banalisation, non exempte d'une forme d'exotisme folklorisé, les pieds-noirs restent des personnages de dimension historique dans les films de fiction français. Leur arrivée en France, dans le contexte de la fin de la guerre, des grandes vacances mais aussi de la menace de l'OAS, est ainsi présente dans *Les Roseaux sauvages* (Téchiné, 1994). Plus récemment, et vue de l'autre côté de la Méditerranée, elle est aussi dans *Cartouches gauloises* (Charef, 2007).

Plus rares mais appelés peut-être à devenir plus nombreux, des films laissent apercevoir le vécu des Français en Algérie, dans leur complexité. Dès 1978, le film de Tony Gatlif, *La Terre au ventre*, montrait une famille rurale, pauvre, isolée, composée d'une mère et de ses filles et leur destin tragique. Moins noir, plus divers aussi, lui répondait peut-être le film de Brigitte Rouän, *Outremers* (1991) où trois portraits de femmes, trois sœurs, trois destins étaient brossés.

Sur ce point, comme sur d'autres, la télévision a poussé plus loin les choses et permis d'apporter de nombreux contrepoints. C'est le cas récemment sur la question des harkis, avec Harkis d'[Alain Tasma](#) (France 2, octobre 2006), mais aussi *Meurtres pour mémoire* (Laurent Heynemann, 1989), adapté du roman noir de Didier Daeninckx sur le massacre du 17 octobre 1961. On peut aussi citer *Les Yeux de Cécile* (Jean-Pierre Denis, 1992) sur une grande propriété agricole de la Mitidja en 1957 et la guerre vue par une enfant - le titre du film faisant inévitablement penser aux yeux de Delphine Renard.

Indéniablement, il existe en France, depuis les années 1990, une réelle demande de films, souvent produits par la télévision, évoquant la période de la guerre ou de l'Algérie coloniale. Ceci peut être mis en relation avec la résurgence de ce passé proche, surtout celui de la guerre, dans la mémoire nationale et la visibilité croissante de revendications de reconnaissance liées à ce passé... jusqu'à la reconnaissance par le Parlement de l'état de guerre en Algérie, en octobre 1999⁸.

L'ouverture à la télévision

⁸ Voir Branche Raphaëlle (2005), *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris, Le Seuil, coll. « L'histoire en débats », 445 p.

A côté des fictions, la télévision a une offre plus variée qu'il ne faut pas oublier. Pour le spectateur, le film de fiction est vu au milieu d'autres représentations, et il n'est qu'une source d'informations, d'images, d'émotions, etc. parmi d'autres. Or, sur le sujet de la guerre d'Algérie en particulier, la télévision française a proposé des documentaires, des émissions, des reportages. Pour un documentaire important sorti en salle comme *La Guerre sans nom* (Bertrand Tavernier, 1992), il y en a eu plusieurs à la télévision. A travers ces documentaires, sont apparus les visages d'acteurs ordinaires de l'époque, aux prises avec leur histoire et leur mémoire : des Français ou des Algériens évoquant « leurs années algériennes », pour les uns, ou « leurs années françaises » pour les autres – pour paraphraser le titre d'un de ces documentaires. Un des premiers films de ce genre est *Mémoire enfouie d'une génération- guerre d'Algérie* (Denis Chegaray, 1982), diffusé en trois parties. Il eut peu de succès et l'intérêt pour ce type de films ne paraît s'être développé que dix ans plus tard. Leur multiplication a alors permis de revenir sur certains points délicats de l'histoire (tel *OAS contre de Gaulle* de Pierre Abramovici en 1991, où on peut voir notamment Jean-Claude Pérez) tout en mettant des visages sur des réalités plus quotidiennes qu'ont pu partager des millions ou au moins des centaines de milliers de gens.

L'autre apport de ces documentaires est qu'ils ont donné à voir des images d'archives. Le travail fourni par les documentaristes, à partir de la fin des années 1980, pour affiner leur recherche de documents et multiplier les points de vue est ici notable. Des images officielles sont utilisées, bien sûr, des images des actualités de l'époque mais aussi des images non françaises et également des images amateurs. Ainsi dans *Lettres d'Algérie* d'Anne-Claude Bequet (1992), on peut voir des photos et des films tournés par des soldats. Ainsi, plus récemment, le documentaire de Serge de Sampigny *1830-1962 : quand l'Algérie était française*, diffusé en prime time en mai 2006, comprenait de nombreux films amateurs de l'époque. La chaîne de télévision le vantait ainsi : « Documentaire inédit sur un sujet qui n'a jamais été traité en couleurs à la télévision » ! Si la concurrence que se livrent les chaînes de télévision explique cette insistance sur l'inédit, il n'en demeure pas moins que l'engouement pour ces documentaires témoignent d'un désir d'images et de vérité particulièrement forts depuis quelques années sur la question de l'Algérie coloniale.

Pour finir, un parcours rapide de la filmographie existant sur la guerre d'Algérie témoigne d'une réelle présence de ce thème au cinéma comme à la télévision française. Alors que l'impression d'absence a longtemps prévalu, de plus en plus de films sortent, qui rendent cette affirmation impossible à tenir bien longtemps. On peut en revanche être plus critique sur la prise en compte de la longue histoire qui a précédé la guerre dans ces films : la présence française en Algérie. Celle-ci est bien moins évoquée. Elle commence tout juste à l'être à la télévision, sans doute de manière encore très schématique. Montrer cette histoire en ne sombrant ni dans l'hagiographie, ni dans la déploration des occasions manquées,

ni dans la condamnation morale ou la dénonciation politique constitue encore, à la télévision comme au cinéma, un chantier pour demain.

Le chemin parcouru pour la représentation de la guerre d'Algérie semble pourtant donner d'encourageants signes. Il a été possible de voir représentés de nombreux points de vue sur la guerre. La diversité des situations vécues pendant la guerre est présente dans les films – même si ce n'est pas à part égale.

Bien sûr, aucun film ne peut rendre compte de l'ensemble des points de vue, aucun film ne peut raconter la vérité totale de la guerre. Ce n'est d'ailleurs jamais le projet d'un film de fiction. Le cinéma livre aux spectateurs des réservoirs d'images et des propositions de sens. Plus les films sont nombreux, plus les images et les réflexions le sont. Il n'y a donc rien d'étonnant – mais on peut s'en féliciter – à ce que les films se multiplient depuis quelques années, dans un contexte où la société française se penche sur ce passé. En effet, au-delà des conditions de production et de réalisation, ce sont aussi les conditions de réception qui témoignent de l'état d'une société et donnent éventuellement aux films un impact social.

La juxtaposition de toutes ces histoires individuelles, de tous ces points de vue contribue à mettre en place un récit collectif, à plusieurs voix. Cette diversité est essentielle pour sortir des camps et dépasser les barrières issues de la guerre ou de la période coloniale. On pourrait alors imaginer aboutir, non pas à une représentation commune de ce passé partagé, mais à des représentations qui quoique diverses soient compatibles et, si ce n'est toujours appréciées, au moins visibles par tous.

