

BENSALAH Mohamed
Université d'Oran Es-Sénia

*Discours filmiques, mémoires et contextes
révolutionnaires : Eléments pour un débat*

L'objet premier de cette étude étant d'appréhender le fonctionnement des formes de représentations verbales, iconiques et sonores, nous nous proposons, de mettre en exergue le faisceau de déterminations culturelles, artistiques et langagières qui préside à la fabrication de tout discours iconique et sonore, et cela afin de bien montrer que les productions artistiques peuvent être appréhendées et appréciées diversement en fonction des contextes, des périodes, des individus, des cultures, des institutions et des moments de réception.

Certaines figures rhétoriques représentées dans les films seront abordées, non pas seulement à travers les thématiques, mais aussi et surtout en fonction des traitements filmiques, des mises en équation et des fonctions qui leur sont assignées. Sera donc mis en veilleuse la problématique liée à la narration au profit d'une réflexion plus générale, portant sur les choix esthétiques, stylistiques, voire idéologiques des auteurs, scénaristes et réalisateurs qui ne mesurent pas toujours l'impact, la force et la justesse de leurs messages.

Débordant les aspects narratifs des récits filmiques qui mobilisent habituellement l'attention des spectateurs, nous aborderons, de manière plus exhaustive, 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.

Quelle définition donner au concept de « discours filmique » ? Une articulation est-elle possible avec le « discours historique » ?

Champ de recherche fécond, le 7^{ème} art dispose d'un langage spécifique, c'est-à-dire d'un ensemble organisé de signes et de codes en rapport dialectique, qui contribuent à rendre compréhensibles les discours filmiques. Cet art, quintessence de l'ensemble des autres arts et qui couvre l'ensemble des disciplines, dispose d'une écriture, c'est-à-dire d'un moyen d'inscription durable sur support chimique ou numérique. A toutes ces séductions, s'ajoute une vertu critique, celle de pouvoir approcher l'œuvre artistique en tenant compte des paramètres techniques et esthétiques mais aussi, du contexte d'énonciation, des normes de l'énoncé et des caractéristiques des différents locuteurs. 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, le cinéma s'adresse délibérément aux sens, aux émotions et à l'intellect. D'où la nécessité d'une maîtrise de ses possibilités syntaxiques et des aspects socio-sémantiques de l'œuvre produite. L'approche sémiologique, qui s'assigne comme tâche de spécifier les signes du langage, ne négligera pas pour autant les codes qui le régissent et qui interagissent entre eux, en s'appuyant sur la linguistique structurale, la psychanalyse, la psychologie, l'histoire, l'ethnologie et la philosophie, entre autres.

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 son

argumentation, de sa stylistique, de sa forme et des enchaînements des plans et séquences qui interagissent entre eux ? Comment un simple agencement de plans, filmés en divers endroits, arrive à provoquer des effets mystérieux qui semblent relever de la magie ? 1. 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. Née d'un défaut de l'œil, la persistance rétinienne, l'illusion du mouvement offre des possibilités insoupçonnées aux réalisateurs talentueux préoccupés par les modes de production de sens. Comment les images arrivent-elles à provoquer ? Comment incitent-elles à des interprétations et à des significations ? L'analyse va nous permettre de répondre à ces questions. Compte-tenu de leur syntaxe spécifique, les récits filmiques soulèvent moult interrogations quant à leur transfert sémiotique. La reformulation en images d'un témoignage ou d'un récit oral, l'adaptation d'un ouvrage ou l'écriture d'une fiction basée ou non sur des faits réels, n'est guère chose aisée. Le cinéaste doit au préalable se poser les questions relatives à la transposition des concepts d'un discours à l'autre, en supposant qu'un concept peut être transposable : comment reconstruire au cinéma un univers homogène ? Comment élaborer les signifiants cohérents ? Comment utiliser la diversité des matériaux expressifs utilisés pour offrir des possibilités syntaxiques et sémantiques tout à fait particulières ?

Décoder les articulations complexes entre « discours filmiques » et « discours historiques », entre « vérité cinématographique » et « vérité historique », 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. Le décodage d'images fixes ou animées relatives à l'Histoire, 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'un imaginaire fantasmatique affilié 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, mouvements d'appareils, effets sonores, couleurs, montage, postsynchronisation..., elle se doit aussi de prendre en considération l'ensemble des éléments et objets signifiants d'un plan ou d'une séquence, comme 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 » 2.

L'approche méthodologique d'une structure narrative, quel que soit son caractère, historique, politique, scientifique, religieux ou artistique, constitue 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. La sémiologie du cinéma, ayant ses propres exigences face à l'écran, le spectateur ne peut se contenter de ce qu'il voit ou entend dans un plan ou une séquence. 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 du discours filmique par le spectateur. La perception, 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 comme regard, même s'il n'a pas une conscience claire de l'organisation fictionnelle. Il ne faut cependant pas confondre l'étude des « discours sur » avec l'étude des « discours à partir » des œuvres. Toutes deux, en rapport à l'imaginaire et fermées

sur elles-mêmes, ont cependant une certaine ressemblance dans la modalité ou modalisation de l'énoncé (subjectivité objectivée), 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 sur la relation au film en tant que signifiant spécifique, mettant en jeu l'imaginaire, un savoir antérieur et un certain nombre de présupposés et d'attentes.

Lecture cinématographique de l'Histoire et lecture historique du film.

Plusieurs corpus d'analyse peuvent étayer notre propos. Le genre western, spectacle distrayant et apprécié du public permet, à travers un discours narratif quasi-institutionnalisé, de bien comprendre la mythologie westernienne à travers la représentation de « l'Indien » à l'écran.

Pour masquer l'épopée sanglante et dramatique de la conquête de l'Amérique et de l'éradication totale du peuple amérindien, le coup de génie des Américains est d'avoir pensé à créer un genre : le film « Cow-boy », qui met en exergue la justice, l'ordre et la morale, sous une forme divertissante et pleine de suspense. Autre thème tout autant instructif : le film colonial et les fantasmes socioculturels qu'il a suscités. L'observateur averti peut voir comment naissent et perdurent les clichés, les mythes et les stéréotypes dans l'imaginaire collectif.

Compte-tenu de la célébration de deux grands événements à dimension planétaire (Centenaire de la Première Guerre mondiale et 70^{ème} anniversaire de la libération), nous avons préféré focaliser notre attention sur les « discours filmiques » relatifs aux grands conflits entre puissances européennes, célébrés avec

faste ces dernières années. Visuellement spectaculaires, éminemment moraux (puisque la démocratie triomphe du mal absolu), et riches en histoires humaines, les films de guerre, genre très prisé du grand public, ont toujours captivé l'attention des producteurs hollywoodiens qui les considèrent comme des mines d'images et des sujets en or pour l'imaginaire. Plusieurs grands succès populaires peuvent intégrer notre créneau d'analyse : « *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. Ces productions, bien ancrées dans les mémoires, ont acquis aujourd'hui le statut de document historique.

« *Le 6 juin à l'aube* » de Jean Grémillon et « *La Bataille du rail* » de René Clément ont, dès 1945, évoqué le conflit mondial mais avec des budgets très modestes. Arrivèrent plus tard, les productions hollywoodiennes à grand spectacle. Première grande reconstitution du débarquement allié, « *Le Jour le plus long* », gigantesque superproduction réalisée il y a 52 ans, donne l'image d'un assaut irrésistible, appuyé sur une machine de guerre américaine invincible. « *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, 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 sortie de ces fresques historiques sur les écrans mondiaux ayant fait l'objet d'une stratégie médiatique planétaire, ces films ont réussi à inscrire dans l'imaginaire collectif international le débarquement comme étant l'œuvre quasi-exclusive des Américains. Leur participation est magnifiée à l'extrême et la portée des événements surdimensionnée. Nous savons aujourd'hui que, pour la plupart, ces reconstitutions filmiques sont non seulement exagérées, mais aussi incomplètes. Non seulement les productions ne sont pas toujours dans un rapport dialectique avec les contextes politiques, économiques et sociaux de leur émergence mais en plus, le spectateur averti est souvent déçu du résultat.

Vrai, imaginaire et fabulation à travers le discours cinématographique

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, attentiste et opportuniste, indifférent aux minorités persécutées et coupé en deux par les résistants et les collabos, une certaine vision de l'occupation et de la résistance a réussi à se mettre en place. Contournant la critique cinématographique, l'historien Pierre Laborie, qui s'intéresse aux imaginaires sociaux, casse, à son tour, les idées reçues et les représentations forgées de longues dates, et démonte la construction du mythe « résistan-

cialiste » dans l'imaginaire collectif des Français. Il affirme dans son dernier ouvrage « *Le Chagrin et le venin* », consacré à la France des années 1940 : « *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* ». 3.

Bien avant l'avènement du cinéma, l'Histoire a fait l'objet d'oublis, d'exagérations et de manipulations. A l'écran, les événements historiques magnifiés et surdimensionnés à l'extrême, grâce aux possibilités techniques et esthétiques qu'offre le 7^{ème} art, nous donnent l'impression que nous sommes face à la réalité. Parfois un simple plan fixe ou une séquence animée sont plus éloquents qu'un long-métrage de 90 minutes. 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 d'une foule se pressant à une station de métro. Un autre exemple tout aussi significatif : dans « *Le Jour le plus long* », en surimpression sur le générique, une image fixe d'un casque ballotté par les vagues sur une plage de Normandie. Cette image résume à elle seule toutes les horreurs du débarquement. Notons enfin, la merveilleuse séquence dans « *Le dictateur* » où Hitler joue avec le globe terrestre : une parfaite métaphore de la folie d'un homme qui se joue de l'univers. On peut multiplier à l'infini ces 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...

Revenons au plan du casque abandonné sur le sable. Le message subliminal fonctionne parfaitement. A lui tout seul, ce plan symbolise les affres de la guerre, le sacrifice et la souffrance endurées 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 ? 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 contexte 4.

Le discours cinématographique historique s'est toujours décliné 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 5. 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 sur les hordes nazies n'aurait pas été possible. Entre autres occultations filmiques scandaleuses, tout aussi dommageables, en plus de la ségrégation dont ont été victimes les Gis noirs américains et des soldats recrutés en Afrique, rappelons les dégâts qualifiés de « collatéraux » causés par les bombardements alliés lors du débarquement, qui malgré plus de 20.000 morts parmi les populations civiles, n'ont donné lieu à aucune monstration sur les écrans.

Aucun film n'a abordé les affaires des campagnes de Tunisie, d'Italie, les massacres lors du débarquement à Naples où la moitié du contingent était composée de soldats « indigènes ». Le silence a été total 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 6. 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* », apprenne au monde l'histoire dramatique de ces combattants d'Afrique, héros inconnus, qui ont servi, bien malgré eux, de chair à canon dans ces guerres entre puissances européennes. Sur tous ces non-dits, sur toutes ces omissions, sur tous ces mensonges, le cinéma a su se rendre discret. Par masochisme ? Par ignorance ? Difficile de discerner entre le vrai, le faux, la fabulation et le silence, en raison des pressions et des manipulations à ce jour perceptibles.

L'industrie cinématographique face aux guerres

Si, au lendemain des combats, les studios d'Hollywood avaient bien compris l'intérêt qu'ils pouvaient tirer du cinéma pour frapper les imaginaires et alimenter les fantasmes avant de magnifier la guerre et le sang sur pellicule, l'industrie cinématographique avait, au préalable, 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.

Réinventée à l'écran grâce au prisme déformant des objectifs cinématographiques et aux moyens techniques et artistiques sophistiqués, l'histoire sanglante de la première puissance mondiale apparaît avec un visage positif, magnifié, grâce au maquillage et au trucage de la réalité, omniprésents dans la plupart des films. Les cinéastes américains n'hésitent plus à inventer des personnages, hors du commun évoluant dans des récits tout à fait fantasmatiques. 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. L'Histoire en général et

celle de la guerre en particulier, constitue pour les producteurs en quête de spectaculaire un excellent créneau de rentabilité, malgré les représentations partielles et partiales. Le lobby des producteurs et des politiques use de tous les moyens pour réécrire l'histoire, et la récupérer à son avantage. 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'est inscrit avec faste dans ce registre de la mémoire. A 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.

Excepté à travers quelques rares films, la véritable histoire des Etats Unis a toujours été absente des écrans. Sur les crimes commis au nom de l'Etat, sur Hiroshima, Nagasaki, le Vietnam, le dépeçage du Proche et du Moyen-Orient, la dislocation de l'Irak, 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 Etats Unis. 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 des leçons d'histoire sur une tragédie collective, l'esclavage. Leurs films, d'une grande lucidité, permettent, à tout le moins, 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, consti-

tue 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.

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. Nous avons constaté que lorsque le passé s'éloigne, que les passions s'apaisent et que la recherche historique évolue, des discours filmiques se font plus intelligents, plus lucides, plus réalistes et plus rationnels. Deux exemples significatifs pour étayer ce propos : « *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, les deux récits 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 : regards filmiques croisés

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 l'occupation 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 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 » 7. L'image fixe d'abord et animée ensuite a donc naturellement accompagné l'entreprise prédatrice coloniale. 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, une réalité quasi onirique censée magnifier l'occupation barbare 8.

Sur les écrans, aucune allusion, bien sûr, aux souffrances infligées aux peuples des colonies, aux crimes de guerre 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 autour des crimes liés aux essais nucléaires. Aucune film sur les exactions et les crimes commis en Algérie, comme l'ont fait certains cinéastes Américains à propos de la guerre du Viêt-Nam avec : « *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 à la guerre en Algérie, la plupart des cinéastes se sont murés dans un profond silence. 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 ? 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 passé 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'Etat 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, Egalité, Fraternité » n'ont pas encore été scénarisés. Ils ne le seront pas de si tôt, à voir les glissements opérés ces dernières années en France au sein de l'opinion publique : Loi vantant les mérites de la coloni-

sation(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 spoliations de tout un peuple. Aucune reconnaissance des faits et donc pas la moindre expression d'un remords, pas la moindre compassion envers les victimes. Que dire alors de la repentance ?

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 coloniale 10. 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. Dès 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. 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. Mais, malgré le chaos généralisé, certains films ont réussi 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. Combien de zones d'ombre, de pans d'Histoire ignorés, mal connus ou volontairement occultés ? 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 été transfiguré. L'Histoire nationale est devenue prétexte à scénarios d'aventures, de suspense ou d'épopées édifiantes. 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. 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 celle qui eut pour cadre la casbah d'Alger. « La Bataille d'Alger », célébrée magistralement

par le cinéma grâce au talentueux Ponte Corvo et installée au premier rang de l'imaginaire collectif peut faire croire que c'est l'unique grande bataille de notre histoire révolutionnaire.

Le contexte change, mais l'usine idéologique poursuit sa mission : fabriquer des rêves et des fantasmes pour continuer à manipuler des faits historiques. Partout dans le monde, des 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. 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. Ce sont les institutions qui discréditent la mémoire, alors que cette dernière est censée contribuer à l'écriture de l'Histoire. En instrumentalisant la manipulation des esprits, on rend la domination des masses plus aisée.

Algérie : émergence d'un nouvel imaginaire ?

En Algérie comme ailleurs, c'est l'Institution, donc l'Etat qui détermine la connaissance historique en décidant des programmes pédagogiques et culturels, en nommant des enseignants, en désignant des cinéastes et en filtrant toutes les productions théâtrales et cinématographiques afin de contrer toute velléité d'une contre-Histoire . Tant que le discours filmique algérien sera édicté par le pouvoir politique, l'Histoire analytique sera privilégiée. Pour l'heure, notre Histoire se reflète encore mal à l'écran. 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. Les polémiques et débats hou-

leux qui ont accompagné la sortie de récentes productions comme, « *Larbi Ben Mhidi* » d'Ahmed Rachedi et « *Ahmed Zabana* », de Saïd Ould khelifa, montrent bien qu'il y a 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.

L'engouement actuel pour les images révèle l'enjeu d'une mémoire dont les historiens ne sont plus les seuls garants incontestés. Ces derniers se doivent de s'impliquer un peu plus afin de rendre aux citoyens l'Histoire dont l'institution les a dépossédé 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. En cette veille de célébration du 60^{ème} anniversaire du déclenchement de la lutte armée qui verra naître un certain nombre de films, il est nécessaire que les discours cinématographiques à venir soient en connexion étroite avec les contextes socio-historiques et politiques. 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 pour le cinéaste d'avoir 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. Il importe enfin de mettre en œuvre des stratégies de distanciation afin de s'en démarquer.

Historiens, Anthropologues, sémiologues, sociologues, cinéastes et spécialistes de la communication devraient d'urgence se concentrer 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 importe 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. De plus en plus, il prend place aux côtés de l'enseignement universitaire et de la littérature historique pour évoquer la transmission du passé. Qu'attendent les décideurs pour initier l'élève au regard critique sur un document trop souvent reçu comme argent comptant et inscrire dans les cursus une initiation à la lecture des images, laquelle ne doit pas relever d'un simple apprentissage technique ? Pourquoi le système d'enseignement tarde à 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 plus particulièrement d'un projet d'éducation civique par le développement de l'esprit critique.

Une telle démarche progressive permettra d'apporter aux jeunes un perfectionnement régulier en matière d'attitude, car ce dernier peut passer du statut de spectateur passif à une position d'acteur dynamique grâce à cet apprentissage. 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. « 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.

2. 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* ».

3. Olivier Wieviorka, Antony beevorHenry et Rousso 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* ».

4. « 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.

5. 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.

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 722s entrées 7. La mission civilisatrice française qui débarquait en 1832 était en fait une véritable Armada 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* »).

8. Sur le nombre extraordinaire de films produits durant la colonisation, 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 fantasmatique de Jean Renoir, réalisé en 1929, et « *Pépé Le Moko* », une Casbah réinven-

tée en studio à Paris par Julien Duvivier, 1937. Tous n'avaient qu'un seul objectif : glorifier la colonisation.

9 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 »

10. « *L'Attaque des mines de l'Ouenza* », « *Les réfugiés* », « *Algérie en flammes* », 1959, « *les fusils de la liberté* »..., documentaires militants, exigeants et singuliers, réalisés par le collectif Djamel-Eddine Chanderli, 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, 1961 Yann 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.

Filmographie :

« *L'Opium et le bâton* » de Mouloud Mammeri, réalisé par Ahmed Rachedi

« *Pépé le Moko* » de Jean Duvivier, 1936.

« *La Guerre d'Algérie* » de Benjamin Stora et Patrick Pesnot, 1992. (série TV)

« *Le Bled* » de Jean Renoir, 1929.

« *Les oliviers de la justice* », 1962.d'après le roman de Jean Pellegrini, porté à l'écran par James Blue.

« *La Montagne de Baya* » de Azzeddine Meddour, 1997.

« *Les déracinés* » de Lamine Merbah, 1976.

Bibliographie

Cinéma et Histoire, Arcand.d, numéro spécial, tome II, revue Cultures, Unesco 1974.

Cinéma et Histoire, un état des lieux, Delage Christian, article, revue M'Scope, CRDP Versailles, n°7, mai 1994.

Cinéma et Histoire, FERRO M, Paris, Gallimard folio, 1993.

L'Histoire de France au cinéma, in Ciné-action, Guibert. P, 1993 ; Hennebelle G.

La marque Ferro, éditorial, « Cinéma et Histoire »revue Ciné-action,4^{ième} trimestre.

De l'Histoire au cinéma, in Méthode historique et Histoire au cinéma, Lagny M, Ed. Colin, 1992.

Sémantique de l'image, B.Cocula et Peyroudet, Paris, Librairie Delagrave, 1986.

L'image et les signes, Martine Joly, Nathan, 1994.

Introduction à l'analyse de l'image, Martine Joly, collection 128, Nathan, 1993.

Sociologie du cinéma : ouverture pour l'Histoire de demain. Paris, Aubier, collection historiques, 1977.

Le Chagrin et le Venin, Pierre Laborie.Foli. 2014.

Histoire du débarquement en Normandie des origines à la libération de Paris, 1941-1944. Olivier Wieviorka. Seuil. 2013.

Images, Histoire, Mémoire : représentations iconographiques en Algérie et au Maghreb », ouvrage collectif publié par notre équipe de recherche en socio-anthropologie de l'histoire et de la mémoire. Ed. Crasc. 2005.

Le Fait colonial au Maghreb, Ed L'Harmatan. 2010.

Le Maghreb des années 1990 à nos jours. Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures. Notre communication : *Récits romanesques, récits filmiques. Problématique des transferts sémiotiques.* Actes du colloque publié par Ed du CRASC.

Les Français sous les bombes alliées. 1940-1945, Andrew Knapp. Tallandier.

Musulmans algériens dans l'armée française, 1919-1945, Belkacem Recham, 1996, Paris, L'Harmattan.

Sémantique de l'objet Et l'aventure sémiologique, Roland Barthes, 1985, Paris : Seuil.

Cours de linguistique générale. Ferdinand De Saussure, Paris 2002.

Problèmes de Linguistique Générale Benveniste E, 1966, Paris, Gallimard.

Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours, Georges Sadoul, 1968. Paris Flammarion

Histoire générale du cinéma. Georges Sadoul, 1973, (VI volumes) Nouvelles éditions chez Denoël.

Cinéma et société moderne. Georges Sadoul, Annie Goldman, Ed. Anthropos, 1971.

Esthétique du cinéma, Henri Agel, PUF Coll Que sais-je ? 1971.

Logique naturelle et communications Grize J.-B. (1996) . Paris, Presses Universitaires de France.

Le langage des médias : des discours éphémères ?, Härmä J. Paris, l'Harmattan, 83-111.

Les lieux de mémoire, la République, la Nation, les Pêcheux. Nora P. (éd.) (1984, 1986, 1992) :

Analyse du discours, langue et idéologies. M. (éd) (1975) : *Langages* 37.

La mémoire, Petit L. (2006) : Paris, PUF, « Que sais-je ? ».

Textes et discours : catégories pour l'analyse, Ali Bouacha M. (éds) : Éditions universitaires de Dijon, 5-19.

Dictionnaire d'analyse du discours, Charaudeau P. et Maingueneau D. (éds) (2002) : Paris, Éditions du Seuil.

Analyse du discours politique, Courtine, J.-J. (éd) (1981) : *Langages* 62.

Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, 1995, Paris, Seuil.