

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE L'ENNEMI INTIME À L'ENNEMI INVISIBLE :
REPRÉSENTATIONS DE LA GUERRE D'ALGÉRIE
DANS LE CINÉMA FRANÇAIS (2004-2007)

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
MARTIN VINETTE

OCTOBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Quoi qu'on puisse en penser, un mémoire n'est pas un travail solitaire. Ainsi, je souhaite d'abord remercier ma directrice, Madame Anouk Bélanger, pour le précieux temps qu'elle m'a accordé, et cela, en dépit de toutes les contraintes que je lui aie imposées. Mes remerciements vont également à mon conjoint, Steve Giasson, pour les encouragements dont il m'a fait part tout au long de ma route. Je souhaite aussi exprimer ma gratitude envers mon employeur, la Basilique Notre-Dame de Montréal, sans qui la poursuite de mes études aurait été plus que difficile. Enfin, un grand merci à mes parents, Monique et Yves, à mon frère Billy, à mes sœurs Vicky et Virginie, à mes amis, aussi nombreux que précieux...

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES TABLEAUX	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
SOCIOLOGIE DU CINÉMA : UNE PERSPECTIVE FRANÇAISE	5
1.1 Une perspective française	6
1.1.1 Le cinéma et ses contextes de production.....	7
1.1.2 Le cinéma et ses communautés d'interprétation.....	9
1.2 Méthodologie d'analyse des contenus	12
1.3 Au cœur des contenus filmiques	15
CHAPITRE II	
LA GUERRE D'ALGÉRIE : UNE MISE EN CONTEXTE	21
2.1 Une guerre et ses prémices	22
2.2 Les acteurs principaux	24
2.3 Une guerre qui durera huit ans.....	29
2.3.1 L'insurrection (1954-1958)	30
2.3.2 La marche vers l'indépendance (1958-1962).....	32
2.4 La mémoire de la guerre d'Algérie.....	36
CHAPITRE III	
SÉLECTION DU CORPUS	39
3.1 Le choix des films.....	40
3.2 Le processus de visionnement	48

3.1	Grilles de lecture.....	50
-----	-------------------------	----

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DU CORPUS	54
------------------------------	----

4.1	<i>Les Aiguilles rouges</i>	54
-----	-----------------------------------	----

4.1.1	Résumé du film.....	54
-------	---------------------	----

4.1.2	Principales thématiques développées.....	56
-------	--	----

4.2	<i>L'Ennemi intime</i>	58
-----	------------------------------	----

4.2.1	Résumé du film.....	59
-------	---------------------	----

4.2.2	Principales thématiques développées.....	61
-------	--	----

4.3	<i>Mon colonel</i>	64
-----	--------------------------	----

4.3.1	Résumé du film.....	64
-------	---------------------	----

4.3.2	Principales thématiques développées.....	67
-------	--	----

4.4	<i>La Trahison</i>	70
-----	--------------------------	----

4.4.1	Résumé du film.....	70
-------	---------------------	----

4.4.2	Principales thématiques	72
-------	-------------------------------	----

CHAPITRE V

LES FILMS COMME MISE EN SCÈNE SOCIALE ET MÉMORIELLE.....	74
--	----

5.1	Les formes de violence	74
-----	------------------------------	----

5.1.1	La torture comme forme centrale de la violence	82
-------	--	----

5.2	Mémoire du conflit, une évocation du passé	85
-----	--	----

5.2.1	Dans l'axe historique	85
-------	-----------------------------	----

5.2.2	Dans l'axe médiatique	88
-------	-----------------------------	----

5.2.3	La mémoire comme mise en contexte	91
-------	---	----

5.3	Rapports de force	93
-----	-------------------------	----

5.3.1	Les protagonistes	94
-------	-------------------------	----

5.3.2	Ennemis	95
-------	---------------	----

5.3.3	Les rapports entre différents groupes.....	102
-------	--	-----

5.4	Structuration du visible	105
5.4.1	La sociologie du cinéma	105
CONCLUSION.....		109
ANNEXE A		
Séquences du film <i>Les Aiguilles rouges</i>		114
ANNEXE B		
Séquences du film <i>L'Ennemi intime</i>		117
ANNEXE C		
Séquences du film <i>Mon colonel</i>		119
ANNEXE D		
Séquences du film <i>La Trahison</i>		121
BIBLIOGRAPHIE.....		123

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
5.1 Séance de gégène, <i>L'Ennemi intime</i> , 2007	76
5.2 Le respect, c'est pas photographiable mon lieutenant, <i>Mon colonel</i> , 2006 .	79
5.3 Un village indigène est brûlé, <i>La Trahison</i> , 2005.....	79
5.4 Exécution publique, <i>Mon colonel</i> , 2006	81
5.5 Couverture de <i>Le Dauphine</i> , <i>Les Aiguilles rouges</i> , 2006	90
5.6 Actualités Gaumont, <i>L'Ennemi intime</i> , 2007.....	91
5.7 Une cigarette qu'on brûle par les deux bouts, <i>L'Ennemi intime</i> , 2007.....	98
5.8 Tract anticolonial, <i>La Trahison</i> , 2005.....	104

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
3.1	Liste des films I – Sortie, Budget et Nombre d’entrées	40
3.2	Liste des films II – Équipe, Évènement et Source	42
3.3	Liste des films III – Visionnement et thématiques principales	45
3.4	Grille A – Présentation des films	51
3.5	Grille B – Identification des thématiques centrales	52

RÉSUMÉ

La sociologie du cinéma, telle que développée en France à partir des années 1970, s'intéresse aux logiques inhérentes aux œuvres cinématographiques, de la production à la réception, en passant par l'analyse des contenus. C'est dans ce jeu de balancier continu entre l'univers social et le monde du cinéma que la question des représentations émerge. Qu'est-ce qu'un seul film, voire tout un corpus, peut nous apprendre sur la société d'où il provient? Quelles images, quelles idées, quelles représentations sont alors données à voir? En cela, le cinéma français récent nous fournit un exemple des plus parlants. Ainsi, avec la reconnaissance officielle de la guerre d'Algérie en 1999, c'est tout un pan de l'histoire française qui est remis au goût du jour. Pour mieux comprendre les représentations actuelles de cette thématique, quatre films – *Les Aiguilles rouges*, *L'Ennemi intime*, *Mon colonel*, *La Trahison* – ont été étudiés. À l'aide des théories mises de l'avant par Pierre Sorlin et Stuart Hall, les principales représentations actuelles de la guerre d'Algérie au cinéma ont été décrites et analysées.

MOTS-CLÉS : Représentations, Cinéma, Guerre d'Algérie, Altérité, Sociologie du cinéma, Stuart Hall, Pierre Sorlin, Les Aiguilles rouges, L'Ennemi intime, Mon colonel, La Trahison

INTRODUCTION

*Un film n'est ni une histoire, ni une duplication du réel fixée sur cellulose :
c'est une mise en scène sociale¹.*

Ayant vu sa sortie repoussée par la censure, *Le Petit Soldat* du réalisateur Jean-Luc Godard, ne fut projeté en salles qu'à partir de janvier 1963, soit trois ans après son tournage. Œuvre polémique, traitant ouvertement de la désertion, de la torture et de la guerre d'Algérie, le deuxième long métrage de Godard a fait école. Face à cette menace des autorités françaises, bien peu de réalisateurs prendront ensuite le risque d'aborder de front ce conflit colonial.

Certes, il y a bien eu quelques films qui, au cours des décennies suivantes, se sont intéressés à l'histoire et aux conséquences de ce conflit. Toutefois, ces œuvres avaient un caractère plus thématique. À vrai dire, pour chaque groupe ayant pris part à la guerre d'Algérie, il existe un corpus de films spécifiques². Pour les pieds-noirs, on privilégie des histoires racontant les grandeurs de la vie en Algérie et les misères de l'exil en métropole. Ici, *Le Coup de sirocco* (1979) et *Outremer* (1989) ne sont que deux des exemples les plus connus. Chez les militaires, les films portant sur la guerre d'Algérie sont souvent un exercice pour laver l'honneur de l'Armée. Le travail de Pierre Schœndœrffer pour *Le Crabe-Tambour* (1977) et *L'honneur d'un capitaine* (1982) s'inscrivent en droite ligne de ce mouvement. Pour les militants de gauche enfin, ce sont les films dénonciateurs qui sont appréciés. On plébiscite d'ailleurs *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1972), *La Question* (1977) et *R.A.S.* (1973), trois brûlots politiques en leur temps.

¹ Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier-Montaigne, 1977, p. 200.

² Pour le détail de ces groupes sociaux, le lecteur est invité à consulter le chapitre II, à la page 24. Il est également à noter que pour plusieurs de ces films, la fiction rejoint la réalité. À savoir, que les artisans de la production (acteurs, scénaristes, réalisateurs) sont issus des groupes sociaux ainsi représentés. Par exemple, le réalisateur et scénariste du *Crabe-tambour* (1977) et de *L'Honneur d'un capitaine* (1982), Pierre Schœndœrffer a fréquenté l'Armée.

Au cours des années 2000, la tendance cinématographique se transforme. La distance plus grande avec le conflit, la loi 99-882³ votée à l'Assemblée nationale, et de nombreux autres facteurs contribuent à un décloisonnement des idées sur la guerre d'Algérie. Plus librement, les cinéastes proposent une nouvelle série de films, où la violence et la critique politique tiennent une place plus grande.

Si, depuis 1962, plus d'une cinquantaine de films ont été produits sur le sujet, onze d'entre-eux sont lancés dans la courte période allant de 2004 à 2007. Que peut-on en déduire sur le rapport entre ce groupe de films et la société dans laquelle ils ont été produits? Et plus particulièrement, que pouvons-nous comprendre des représentations de la guerre d'Algérie dans le cinéma français récent? Pour mieux saisir cette problématique, nous proposons de débiter par les films diffusés au milieu de la décennie 2000. L'approche à privilégier en sera une d'analyse des contenus.

D'ores et déjà, nous supposons qu'il existe un certain nombre de représentations de ce conflit au cinéma. Puisque tirées d'un événement historique difficile, nous croyons que ces représentations seront axées sur les thèmes de la violence, de la mémoire et des rapports de force. De plus, en les étudiant, il nous sera possible de comprendre à quel point la guerre d'Algérie demeure une question encore très difficile à aborder en France.

Cependant, aucune étude de cas n'a pu être recensée pour appuyer notre travail. L'historien Benjamin Stora a bien dressé une liste exhaustive des films portant sur le conflit. Cette liste s'arrête au milieu des années 1990. Il est donc impossible d'en tirer une véritable analyse du changement social. Notre regard se tournera plutôt du côté de la sociologie du cinéma et des *cultural studies*. Conséquemment, nous prendrons assise, d'une part, sur les études réalisées en France depuis les années 1970 et, d'autre part, sur les recherches de Stuart Hall entourant la notion de *représentation*. Ainsi, nous ferons ressortir les principales représentations entourant la guerre d'Algérie.

³ Le lecteur se référera au chapitre III, à la page 36.

Pour cela, nous rechercherons différents points communs aux films d'un même corpus de recherche. En regroupant *Les Aiguilles rouges*, *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*, nous pourrions alors faire émerger un certain nombre de séries. Avec ces séries, entendues ici comme des ensembles de similitudes partagées entre plusieurs films, nous ferons ressortir les principales représentations du corpus. Dès lors, avec les représentations obtenues, nous pourrions faire dialoguer les films français récents avec ces deux pôles que sont la sociologie du cinéma et l'histoire du conflit.

Pour y parvenir, notre travail procédera en cinq étapes. Dans le premier chapitre nous présenterons la sociologie française du cinéma, ses démarches, ses questions, ses principales théories, mais également ses limites en ce qui concerne l'analyse des contenus et des représentations. Nous la compléterons alors par les théories de Stuart Hall quant à la notion de *représentation*.

Le deuxième chapitre traitera, quant à lui, de la guerre d'Algérie sur un plan plus historique. De ce fait, en présentant les origines et les grands moments du conflit, nous pourrions en saisir le contexte général. Ce qui nous permettra par la suite de comprendre son impact sur la société française, tant au passé qu'au présent.

Lors du troisième chapitre, nous présenterons notre corpus de recherche. Nous établirons ensuite des grilles d'étude et d'analyse pour les films sélectionnés. Ces grilles permettront ainsi de relever les principales représentations du conflit.

Pour sa part, le quatrième chapitre sera l'occasion de présenter les films de notre corpus d'une manière plus détaillée. Afin de permettre une compréhension des œuvres dans toutes leurs subtilités, nous proposerons une lecture en deux parties. D'une part, nous procéderons à un résumé et à une analyse descriptive de chaque film. D'autre part, nous les situerons dans leurs contextes de production et de réception respectifs.

Le cinquième chapitre complètera, quant à lui, notre recherche, en étudiant chaque représentation en fonction du contexte général des films du corpus. Après coup, nous entreprendrons de faire dialoguer les représentations avec le contexte socio-historique de la guerre d'Algérie, le champ cinématographique et la sociologie du cinéma française.

CHAPITRE I

SOCIOLOGIE DU CINÉMA : UNE PERSPECTIVE FRANÇAISE

*Le cinéma est un instrument qui s'impose de lui-même,
le meilleur instrument de propagande
Léon Trotsky⁴.*

Les lumières s'éteignent. Nos yeux s'habituent tranquillement à la noirceur. Le silence n'est brisé que par quelques toussotements. Et soudain, l'écran s'illumine. Devant nous, les images dansent, nous émerveillent.

Cette expérience sensorielle, mieux connue sous le nom de cinéma, fascine les sens depuis plus d'un siècle. D'abord présenté comme une curiosité dans les fêtes foraines, le cinéma s'élève très rapidement au rang de Septième art. En effet, dès les années 1910, avec l'émergence des studios hollywoodiens et la création de vastes réseaux de diffusion, on assiste à une institutionnalisation de ce médium. Fascinant, le cinéma séduit les masses et dans les années qui suivent, les dictatures européennes n'hésitent pas à l'employer pour servir leurs desseins propagandistes. Pour le critique allemand Siegfried Kracauer, témoin de la montée au pouvoir d'Adolf Hitler, c'est l'occasion d'étudier en profondeur les contenus des films et de les mettre en relation avec les événements historiques qui se déroulent au même moment. Paraît alors, en 1947, *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand*. Dans cet ouvrage, premier du genre à proposer une *sociologie du cinéma*, Kracauer révèle une série de signes annonciateurs du régime nazi, à travers une vaste analyse cinématographique.

Par cette étude, le critique allemand « [...] entend rapporter les œuvres cinématographiques à la société qui les a produites⁵ ». Pour y parvenir, il a recours aux « [...] trois modes propres à l'expression cinématographique [, soit] le

⁴ Cité dans Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris, Denoël-Gonthier, 1977, p. 29.

⁵ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain*. op. cit., p. 47.

commentaire, l'image et le son⁶ », ces paramètres de recherche s'articulant autour de ce qui est vu et entendu dans les films. Ainsi, dès l'ouverture de ce nouveau champ de recherche sociologique, le cinéma est considéré comme expression artistique spécifique. Autrement dit, c'est déjà une instance de discours⁷ à part entière.

Partant de cette acception, de quelles manières le cinéma peut-il produire et comprendre un contexte social ou un évènement historique particulier? Au cours des prochaines pages, nous tenterons d'établir les bases théoriques et méthodologiques de notre recherche en sociologie du cinéma. Pour ce faire, nous diviserons ce chapitre en trois parties. D'abord, nous exposerons les principes de ce champ de recherche, tels que définit en France à partir des années 1970. Ensuite, à partir des travaux de Stuart Hall, nous définirons le concept de représentation, en l'articulant aux études en sociologie du cinéma. Enfin, nous présenterons les différentes stratégies et les méthodes d'analyse de contenus desquelles notre étude s'inspirera.

1.1 Une perspective française

Si les études de Siegfried Kracauer sont déjà connues dans le monde scientifique à partir de 1947, il faut quelques décennies avant qu'elles ne trouvent écho dans la sociologie française. Hormis la contribution d'Edgar Morin dans les années 1950, avec des ouvrages comme *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *Les Stars*, et son Institut de Filmologie, peu sera fait dans l'Hexagone en sociologie du cinéma avant 1974. En effet, avec la traduction française du livre de Kracauer cette année-là, la sociologie du cinéma connaîtra un essor intéressant.

Emboîtant le pas au critique allemand, Annie Goldmann publie, en 1976, un article intitulé *Quelques problèmes de sociologie du cinéma*. À la même époque, l'historien Marc Ferro propose une série de textes réunis sous le titre de *Cinéma et histoire*. Par-

⁶ Kracauer, Siegfried. *De Caligari à Hitler; une histoire psychologique du cinéma allemand*. Trad. Par Claude B. Levenson. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1973, p. 315.

⁷ Ferro, Marc. *Film et histoire*. Paris, Éditions de l'EHESS, 1984, p. 92-93.

là, il invite à poser un regard socio-historique sur le cinéma. Puis, en 1980, Pierre Sorlin publie un livre où il analyse un corpus de films à travers le prisme de l'Histoire.⁸ Il s'agit de *Sociologie du cinéma, ouverture à l'histoire de demain*. Plus près de nous, au courant des années 2000, Emmanuel Ethis bonifie les études déjà lancées par ses prédécesseurs en présentant un ouvrage sur les publics de cinéma : *Sociologie du cinéma et de ses publics*.

À travers ce panorama, nous présentons le champ de la sociologie du cinéma selon trois moments particuliers : la production, l'analyse des contenus et la réception.

1.1.1 Le cinéma et ses contextes de production

Art industriel, le cinéma est né à la même époque où les théories du taylorisme et du fordisme commencent à prendre forme. Ainsi, le Septième art est, à l'image du travail effectué sur les chaînes de montage, le résultat d'une longue série d'opérations. Quels éléments extérieurs – parfois incontrôlables – peuvent affecter la production d'un film? Qu'ils soient d'ordre économique, politique, social ou simplement technique, ces facteurs agissent sur la production cinématographique, en la conditionnant.

Ainsi, le premier volet d'étude de la sociologie française du cinéma s'intéresse aux contextes de production des films. Ce faisant, Annie Goldmann, dans la revue *Sociologie et sociétés*, se demande en 1976, « [p]ourquoi à tel moment historique y a-t-il tel cinéma? »⁹ Dans son étude, l'auteur veut démontrer l'existence d'un lien de *causalité entre la production d'un film et la société* dans laquelle il est créé. Pour Goldmann, ces œuvres sont bien plus que de simples reflets du monde. En fait, les films s'inscrivent « [...] dans la réalité sociale elle-même [...] »¹⁰. Par extension, ils

⁸ Les approches préconisées par Marc Ferro et Pierre Sorlin, de type socio-historique, serviront de base à notre recherche.

⁹ Goldmann, Annie. « Quelques problèmes de sociologie du cinéma ». *Sociologie et sociétés*. vol. 8, no 1, avril 1976, p. 72.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

participent également à la construction de la société, de ce qu'elle donne à voir d'elle-même.

Marc Ferro questionne également le lien entre le cinéma et la société. Dans *Cinéma et Histoire*, publié en 1977, il soutient l'existence d'une relation entre le film et la société qui le produit. Chacun possédant une certaine influence sur l'évolution de l'autre. D'ailleurs, l'historien soutient que les cinéastes sont porteurs de certaines idées, parfois même à leur insu. Perméables aux effets de mode et aux idéaux de leur temps, les créateurs ne sont, en effet, pas isolés du reste du monde. Ainsi, Marc Ferro croit qu'en posant un regard critique sur la production d'un film, il est possible d'en révéler les grandes thématiques. Il suggère alors d'appréhender les films et leurs créateurs comme autant d'« [...] instance(s) de discours [...] ». ¹¹ Et puisque le film est un témoin historiquement daté, il devient alors nécessaire d'étudier ses discours dont parle Ferro.

Prolongeant la pensée de Goldmann et Ferro, Pierre Sorlin affirme, quant à lui, que toute œuvre cinématographique est un produit de son époque. Dans son ouvrage *Sociologie du cinéma*, il suggère même l'existence de « [...] rapports d'homologie entre les films et le milieu où ils naissent. ¹² » Sorlin propose alors une étude globale des films, où chaque œuvre doit être placée dans son contexte de production originel.

Plus récemment, Emmanuel Ethis va développer l'idée selon laquelle un film est composé de plusieurs couches temporelles. Dans *Les spectateurs du temps*, il démontre ainsi l'existence de différents temps à l'intérieur d'un même film. Selon Ethis, le temps « [...] intervient à tous les stades de la relation à l'œuvre [...] ¹³ ». Chaque temps agit donc comme une balise dans la production d'un film. Un temps de rédaction d'abord, lorsque le scénariste écrit l'histoire. Puis, un temps de tournage, où

¹¹ Ferro. *Film et histoire. op. cit.*, p. 92-93.

¹² Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 48.

¹³ Ethis, Emmanuel. *Les spectateurs du temps ; pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2006, p. 21.

le réalisateur et son équipe traduisent le texte en images. L'œuvre est ensuite montée et diffusée. Mais Ethis suggère aussi la présence de temps supplémentaires. Car, le film projeté à l'écran raconte rarement une histoire dont le déroulement cadre avec la durée réelle de la diffusion.¹⁴ À partir de ces quelques auteurs, nous comprenons que les films doivent, pour chacun, être compris dans leur contexte. Chaque film est ainsi déterminé par des conditions de production matérielles, mais aussi par un contexte historique plus large. Ces deux dimensions du contexte de production agissent comme conditions de possibilité des films et comme conditions d'intelligibilité.

Le film *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, est un exemple de production déterminée à la fois par des conditions matérielles, mais aussi par le contexte historique particulier. En cela, il y a d'abord l'histoire, censée se dérouler au début du printemps, qui n'a pu être tournée avant le 21 juin, pour des raisons financières¹⁵. Toutefois, dans ce film, on retrouve également les traces d'une influence de l'époque sur la production. Directement inspiré de la *Nouvelle Vague*¹⁶, le travail d'Agnès Varda réunit les principales caractéristiques esthétiques telles que les changements dans le montage, dans la manière de filmer l'univers urbain, dans l'utilisation de la voix hors-champ, en plus d'une tendance à recourir à l'autobiographie. D'ailleurs, le titre du film, *Cléo de 5 à 7*, évoque la recherche d'un cinéma où le temps du récit serait égal au temps de visionnement.

1.1.2 Le cinéma et ses communautés d'interprétation

Le second volet des études françaises en sociologie du cinéma s'attarde aux questions d'interprétation et de réception des publics. De fait, le langage du cinéma peut être, « [...] comme celui des rêves, [...] d'interprétation incertaine¹⁷. » Ainsi, qu'il soit populaire ou confidentiel, le cinéma est un lieu d'interprétation. D'abord, parce qu'il

¹⁴ Pensons à *Cléo de 5 à 7* par Agnès Varda.

¹⁵ *Cléo de 5 à 7* \ Institut français du Japon – Tokyo, (page consultée le 27 janvier 2014), [En ligne], adresse URL: <http://www.institutfrancais.jp/tokyo/fr/events-manager/cinema1304111630/>

¹⁶ Ce courant français où la grammaire cinématographique est entièrement remise en question

¹⁷ Ferro. *Cinéma et histoire. op. cit.*, p. 93.

existe de nombreux publics. Loin de constituer « [l']ensemble des spectateurs susceptibles de voir un film¹⁸ », les publics de cinéma sont toujours en mouvement et chaque spectateur peut entrer dans plusieurs catégories à la fois.

De plus, avec ce qui est convenu d'appeler le *tournant* de la réception, entamé par les travaux de Stuart Hall dans les années 1970, et prolongé au cours de la décennie suivante par le biais des études télévisuelles, on assiste à « [...] l'ouverture d'un chantier sur la réception des médias [qui permet de bonifier notre] compréhension des publics réels [...] »¹⁹.

D'ailleurs, à partir des années 2000, on remarque une certaine influence des *Cultural Studies* et de Stuart Hall dans la sociologie des médias, de la communication et du cinéma. Dès lors, on se questionne sur la diversité des publics de film. Les récentes études de Pierre Sorlin (*Un objet à construire : les publics du cinéma*, 2004) et d'Emmanuel Ethis (*Sociologie du cinéma et de ses publics*, 2009), prouvent que la sociologie française s'interroge, elle-aussi, sur la réception comme lieu de production de sens, et donc de lieu d'analyse sociologique.

Pour Emmanuel Ethis, cela passe par l'identification des profils-types de spectateurs. Ainsi, le mouvement des publics peut être lui-aussi observé. En effet, puisqu'il constitue « [...] la pratique culturelle la plus populaire [, le cinéma,] rencontre auprès de toutes les catégories sociales une grande popularité²⁰ ». Ainsi, dans la réception d'un film, ce sont les différents publics qui tiennent la place centrale. Ce sont eux qui, une fois la séance terminée, produisent la première interprétation du film et de ses contenus. Ethis suggère également que le cinéma est un « [...] filtre imposé par ceux

¹⁸ Roy, André. *Dictionnaire général du cinéma ; du Cinématographe à Internet ; art, technique, industrie*. Fides, 2007, p. 164.

¹⁹ Mattelart, Armand et Érik Neveu. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris, La Découverte, 2003, p. 51.

²⁰ Ethis, Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris, Armand Colin, 2005, p. 19.

qui réalisent les films [et offrent à voir] un des multiples reflets [...]»²¹ » d'une société à un moment particulier de son existence. En ce sens, *le film n'est pas qu'un instantané* de la réalité sociale.

Sorlin ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme « [...] la question fondamentale n'est pas de savoir si tel film "reflète" son époque, mais de clairement situer [...] le rapport que les individus ont entretenu ou entretiennent encore avec leur temps²². » Ainsi, la relation entre le film et les spectateurs peut donner un sens autant à l'œuvre qu'à la société qui la produit. Toutefois, Sorlin nous invite à interpréter l'œuvre filmique, dont l'analyse ne s'arrête pas à l'époque de production. Le film ne se limite pas à refléter un moment de l'Histoire, il en propose aussi une interprétation. *Il participe au moment en question*, en se l'appropriant et en l'interprétant.

Avant même les études amorcées par Ethis et Sorlin dans le domaine de la réception des publics de cinéma, Marc Ferro proposait, dans *Cinéma et Histoire*, un exemple concret de ce dialogue entre le cinéma et la société. Par l'intermédiaire du film *La Grande Illusion*, de Jean Renoir, l'historien se questionnait alors sur la « [...] réception d'un film à deux époques différentes [...]»²³. »

Le récit trace le parcours de soldats français prisonniers dans un camp allemand lors de la Première Guerre mondiale. En dépit de leurs positions sociales antagonistes – l'un est un aristocrate, l'autre est un prolétaire et le troisième est un Juif de fortune récente – ces militaires tissent entre eux des liens très forts.

À sa sortie en 1937, la presse de gauche encense le film, qu'elle voit « [...] comme une œuvre pacifiste qui militait en faveur du rapprochement entre les peuples²⁴. »

²¹ Ethis, Emmanuel. « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *Sociétés*, Université De Boeck, no 96, 2^e trimestre, 2007, p. 13.

²² Sorlin, Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », *Le Temps des médias*, 2^e trimestre 2004, p. 40. Cette approche, telle que développée par Pierre Sorlin, constituera d'ailleurs la base de notre méthodologie de recherche.

²³ Ferro. *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 190

²⁴ Ferro. *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 184.

Toutefois, en 1946, le travail de Jean Renoir est perçu de manière complètement différente. La Deuxième Guerre mondiale ayant laissé des marques encore vives dans la société française, on reproche désormais au cinéaste une lecture plutôt antisémite du personnage de l'officier juif. La relation entre un des soldats et une jeune femme allemande, rappelant les affres de la Collaboration, est également honnie. Bref, le film est critiqué pour avoir fait l'apologie d'un rapprochement, par trop fraternel, avec l'ennemi. Le sens du film se trouve alors modifié par l'évolution du contexte socio-historique.

1.2 Méthodologie d'analyse des contenus

En écho à Sorlin, Ethis, Goldmann et Ferro, nous posons comme prémisse que le cinéma est davantage que le simple reflet de la société. Car, bien qu'il participe de cette réalité, il l'interprète et la module également. Ainsi, tant le message que les contenus ouvrent la porte à différentes interprétations de ce que transpose un film.

Toutefois, en dépit de cette fluidité dont le film est porteur, il est tout de même possible d'en analyser les différents contenus. D'ailleurs, Pierre Sorlin, dans le livre *Sociologie du cinéma*, nous offre des pistes à suivre. D'emblée, il « [...] n'existe pas une signification, inhérente au film [...] »²⁵. » Le cinéma servant plutôt de prisme par lequel il est possible d'entrevoir une époque.

En fait, pour Sorlin, le film ressemble davantage à une « [...] retraduction imaginaire [...] »²⁶ de la société dans laquelle il est produit. Ainsi, un « [...] film n'est ni une histoire, ni une duplication du réel fixée sur cellulose : c'est une mise en scène sociale [...] »²⁷. » Par conséquent, « [...] loin de décrire la réalité brute, [le film] ne découvre pas le réel mais diverses transpositions du réel »²⁸. » C'est donc en étudiant ces transpositions, ces diverses formes de représentations de la réalité, qu'il est ensuite

²⁵ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 200.

²⁷ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 200.

²⁸ *Ibid.*, p. 259.

possible d'analyser les contenus filmiques. « Étudier la mise en scène [...] la construction équivaut à essayer de discerner quelle stratégie sociale, quels modèles de classement et de reclassement jouent dans les films²⁹. »

Ainsi, la méthode que propose Pierre Sorlin s'appuie sur une perspective historique, où les films étudiés sont abordés comme des témoins d'une époque passée. Cependant, la portée sociologique de son analyse prend tout son sens lorsqu'il s'emploie à faire dialoguer les films entre eux, au regard de la société qui les produit. La méthode de Sorlin se structure en trois étapes. Premièrement, on doit faire une « [...] première exploration sur un cas isolé [...] »³⁰, pour que ressortent les thèmes significatifs d'un seul film. Deuxièmement, il faut appliquer les « [...] conclusions obtenues à un échantillon élargi [...] »³¹. Et troisièmement, après avoir identifié les grandes tendances, il faut mettre « [...] en relation des films avec la période durant laquelle ils ont été produits [...] »³².

Pierre Sorlin donne un exemple concret de son travail en nous présentant une étude du cinéma italien des années 1940-1960. Dans une filmographie qui compte plus d'un millier de titres, tout « [...] voir est non seulement hasardeux [...] mais aussi inutile³³. » La sélection des films s'opère alors en fonction de l'attention obtenue par un film au moment de sa sortie. Deux critères qualitatifs entrent donc en jeu. En premier, il est important de choisir un film qui a trouvé son public. Le « [...] succès commercial demeur[ant] une condition préalable [...] »³⁴ dans la sélection de plusieurs œuvres. En second, un film peut attirer l'attention par « [...] la violence de[se]s prises de position [...] »³⁵. Impérativement, le corpus doit donc être constitué à partir d'un échantillonnage réduit. Sorlin conseille d'ailleurs de choisir un nombre

²⁹ *Ibid.*, p. 200.

³⁰ *Ibid.*, p. 158.

³¹ *Ibid.*, p. 158.

³² *Ibid.*, p. 158.

³³ *Ibid.*, p. 202.

³⁴ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 202-203.

³⁵ *Ibid.*, p. 202.

variant entre cinq et dix films, tout au plus. Avec un extrait aussi restreint, il est alors possible d'étudier en détail chaque œuvre et « [...] d'en exposer toutes les caractéristiques³⁶. »

C'est avec le film *Ossessione*, de 1943, que Sorlin débute son analyse en sociologie du cinéma. Ainsi, l'étude de ce film « [...] permet de dégager quelques hypothèses[. Il faut ensuite] appliquer ces hypothèses à un petit nombre de films [...]. Il s'agit alors d'établir des zones de validité, d'éliminer les conclusions qui ne s'appliquent qu'au film retenu au départ, de découvrir d'autres catégories d'analyses absentes de ce même film³⁷. » Pour ce faire, Pierre Sorlin élargit ses hypothèses aux six autres films de son corpus³⁸.

À l'instar de Marc Ferro, il cherche à faire émerger des *séries*, sans toutefois oublier que « [...] plus un thème est fréquent, moins il permet d'opérer des distinctions [...]»³⁹. Les similitudes entre les différents récits, les traits semblables entre personnages de différents films, l'utilisation des lieux, connus, communs ou inconnus, la part de non visible, de hors-champ contenu dans chaque film, sont tous des critères de recherche qui peuvent aboutir à l'élaboration d'une série.

« Le repérage systématique des thèmes généraux et particuliers peut ainsi fournir un aperçu des zones de silence et des plages de consensus, des questions permises ou interdites, en un mot des limites imposées par les productions et par le système politique⁴⁰. » Une fois ces grandes thématiques identifiées, Sorlin affirme qu'il est alors possible « [...] de discerner quelle stratégie sociale, quels modèles de

³⁶ *Ibid.*, p. 202.

³⁷ *Ibid.*, p. 202.

³⁸ Ces films sont *Le bandit* (1946), *Voleurs de bicyclettes* (1948), *Achtung, Bandits !* (1951), *Voyage en Italie* (1953), *La Strada* (1954) et *Le Cri* (1957).

³⁹ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 208.

⁴⁰ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 208.

classement et de reclassement jouent dans les films⁴¹ » en les rapportant au cadre socio-historique dans lequel ils ont été produits.

1.3 Au cœur des contenus filmiques

À l'image du document d'archives pour l'historien, le film est, pour le sociologue du cinéma, une source première. En effet, s'il est possible d'étudier la production du film, on peut également en analyser les contenus. Et comme dans le cas exposé par Marc Ferro précédemment, lier le contenu du film avec la société qui l'a produit. Mais, à la différence du document écrit, le film en tant qu'objet constitue une succession d'images où s'ajoute un texte, plus audible que visible. Chaque image peut d'ailleurs être « lue »⁴², comme l'affirme le sociologue britannique Stuart Hall.

À travers l'ouvrage *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, Stuart Hall explore la représentation sous toutes ses facettes. D'emblée, il affirme que c'est par l'utilisation du langage qu'il est possible de donner un sens à l'objet⁴³. A priori, la représentation sert à décrire, à l'illustrer. De cette manière, elle prend symboliquement la place de l'objet lui-même, comme pour une peinture ou une photographie. En se basant sur le travail de Hall, nous proposerons une définition étoffée de la représentation. Car, si nous pouvons résumer la représentation à *une production de sens à travers le langage*⁴⁴, il faut cependant s'y arrêter plus longuement.

Par le sens et le langage, Hall voit deux façons de classer les concepts et de les faire interagir. Le premier volet de ce qui définit la représentation, à savoir le sens, dépend de notre conception mentale. Ainsi, il n'agit pas seulement sur le mode individuel. Le

⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

⁴² Hall, Stuart, éd. *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Sage Publications / The Open University, 1997, p. 230. Traduction libre de « [...] every image is [...] being 'read' [...] »

⁴³ *Ibid.*, p. 15. Traduction libre de « [...] Representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people. »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28. Traduction libre de « Representation is the production of meaning through language. »

sens est issu des conventions et ne peut jamais être entièrement fixé⁴⁵. D'après Hall, le sens n'est d'ailleurs pas inhérent aux choses, il est nécessairement construit. Ce faisant, il peut évoluer selon le contexte social et historique.

Le sens possède également une dualité intrinsèque. D'un côté, il y a le sens entendu, celui qui est voulu par le créateur de l'objet. Et de l'autre, il existe un sens perçu par le spectateur. C'est de la relation entre ces deux pôles que naît l'interprétation. Dans cette relation entre ce qui est entendu et ce qui est perçu, le sens fait dialoguer le créateur, l'œuvre et le spectateur⁴⁶.

La notion de sens relève aussi, chez Stuart Hall, de deux niveaux particuliers : le dénoté et le connoté. Si le sens dénoté se maintient au niveau de la description des choses et à ce qui est visible, le sens connoté est, quant à lui, plus subtil. En effet, le sens connoté opère dans le sous-entendu, dans ce qui ne saute pas aux yeux. Il s'intéresse à ce qui n'est pas visible et demande un plus grand effort d'analyse.

Quant au deuxième pan de la représentation, c'est-à-dire le langage, il agit comme un véritable système social en lui-même⁴⁷. Bien plus qu'une simple langue, le langage est un mode de perception de la réalité des choses, accepté par un ensemble de gens, possédant une culture similaire. S'il se fonde sur une série de codes et de conventions, partagés par un groupe de plus ou moins grande importance, le langage n'en est pas moins un système de signes. Les signes étant eux-mêmes composés de deux éléments, le *signifiant* (la forme, l'image, le mot, autrement dit l'objet) et le *signifié* (l'idée, le concept associé à cet objet). En se référant ainsi aux théories du linguiste suisse Ferdinand de Saussure, Stuart Hall soutient que la relation entre le signifiant et le signifié, fixée par les différents codes culturels et linguistiques, se situe au cœur de la représentation.

⁴⁵ Hall. *op. cit.*, p. 23. Traduction libre de « [...] meaning can never be *finally* fixed. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 60. Traduction librement inspirée de « Meaning is therefore constructed in the dialogue between the painting and the spectator. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25. Traduction libre de « Language is a social system. »

Conséquemment, la notion de représentation possède, pour Hall, deux dimensions. D'une part, il y a la production de sens. Ainsi, le sens est d'abord une construction influencé par le contexte socio-historique d'où il naît. Et même s'il existe sur deux niveaux, l'un descriptif et l'autre analytique, *le sens n'est jamais complètement fixé*. Mais la représentation s'effectue également à travers le langage. En cela, la représentation est créée par une série de filtres, de conventions, de codes et de signes qui, partagés par une communauté, forment le langage.

Faisant nôtre la définition de Hall, à savoir que la représentation est une production de sens à travers le langage et les images, il importe désormais de rendre ce concept opérant pour les besoins de ce mémoire. D'emblée, Hall considère la représentation comme une forme de définition des rapports à l'Autre. Ainsi, toute analyse portant sur les représentations et la culture se fonde, du moins partiellement, sur la question de l'Altérité. L'argumentaire de Stuart Hall, que nous reprenons ici, permet de mieux comprendre la représentation comme une méthode d'analyse culturelle.

Premièrement, le processus de différenciation est inhérent au sens lui-même. Sans la différence, le sens ne peut exister⁴⁸. Deuxièmement, la différenciation d'avec l'Autre est le vecteur par lequel le sens se crée⁴⁹. Il faut l'Autre pour créer la différence et, incidemment, le sens. Troisièmement, le marquage de cette différence est à la base même de cet ordre symbolique nommé la *culture*⁵⁰. On peut alors affirmer que la culture est subordonnée au sens. Quatrièmement, en considérant la place primordiale

⁴⁸ Hall. *op. cit.*, p. 234. Traduction libre de : « The main argument advanced here is that « *difference* » matters because it is essential to meaning; without it meaning could not exist. » « Meaning ... is relational. »

⁴⁹ *Ibid.*, p. 235. Traduction libre de : « The argument here is that we need « *difference* » because we can only construct meaning through a dialogue with the « Other ». »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 236. Traduction libre de : « The argument here is that culture depends on giving things meaning by assigning them to different positions within a classificatory system. The marking of the « *difference* » is thus the basic of that symbolic order which we call culture. »

de la différence et de l'altérité dans la production de sens, force est d'admettre que l'Autre est un fondement essentiel de la construction du Soi⁵¹.

Mais comment la notion de représentation peut-elle s'appliquer à la sociologie du cinéma? Dans son livre *Sociologie du cinéma*, Pierre Sorlin propose une définition où « [...] les représentations [seraient des] éléments (définitions, qualificatifs, associations, images) qui s'agglutinent autour [...]»⁵² du film. En cela, les représentations servent à définir le caractère d'une œuvre. Toutefois, il ne s'agit pas d'« [...] une réalité observable, mais [d']un ensemble théorique dont nous ne connaissons que certaines manifestations extérieures⁵³ », un peu à l'image du sens qui, pour Stuart Hall, n'est jamais entièrement fixé.

Alors, la représentation est-elle le produit de ce qui est perçu et de ce qui est interprété? Oui, mais comment peut-on évaluer ce qui est perçu? Pierre Sorlin nous propose une typologie, que d'ailleurs nous adopterons. Ainsi, il divise la perception en deux : le visible et le non-visible. Si le visible renvoie de facto à l'image, il demeure « [...] particulièrement difficile à voir. L'image paraît aller de soi, elle est tenue pour la représentation fidèle de ce qu'elle veut montrer [...]»⁵⁴. » Toutefois, le visible et l'image « [...] ne reproduisent pas le monde sensible "comme il est", mais comme le voient les réalisateurs⁵⁵. » Le visible est donc, par définition, *biaisé*.

Corrigeant ce biais de l'image, le non-visible permet, quant à lui, d'équilibrer notre perception. Soit, « [le] "non-visible", ne se confond pas avec la collection de tout ce qui n'est pas montré au cinéma [...]»⁵⁶. » Il est en fait la partie intelligée de ce que le film ne présente pas visiblement. C'est ce que Sorlin appelle « [...] l'intervention du

⁵¹ Hall. *op. cit.*, p. 237. Traduction libre de : « The argument here is that the « Other » is fundamental to the constitution of the self, to us as subjects, and to sexual identity. »

⁵² Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 217.

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 212.

regard [...]»⁵⁷. » À l'image du sens connoté chez Saussure et Hall, le non-visible dévoile les subtilités du film. Il permet d'identifier les zones où l'on n'ose pas s'aventurer et de baliser les limites que les réalisateurs se sont eux-mêmes imposées. Deux questions se posent alors « [...] qu'est-ce qui est visible à un moment donné [et] quelles relations existent entre les différents aspects du visible⁵⁸? » En répondant à ces questions, il est alors possible d'établir « [...] une structuration du visible [...]»⁵⁹. »

Plus récemment, dans un article intitulé *De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales*, Emmanuel Ethis suggère que la représentation révélée par le film est prompte à dévoiler les incohérences et les travers d'une société. En cela, le cinéma n'est donc pas un simple miroir de la société, « [...] il nous donne plutôt à voir ce qu'une société révèle comme "représentable" à un moment donné de son histoire⁶⁰. » Par-là, peut-on en conclure qu'il existe une distorsion entre la réalité sociale et la réalité projetée à l'écran? En effet, il est possible que les représentations d'un film ne soient pas toujours de fidèles traductions de ce qui se passe en société. Toutefois, le film n'est pas nécessairement un témoin de son époque, il offre plutôt à la société une occasion de se montrer, de se mettre en scène. Car, comme l'affirme Emmanuel Ethis « [...] les récits mis en images sont des choix opérés et révélateurs de ce qu'une société positive dans sa représentation d'elle-même. »⁶¹

Cette approche constructiviste de l'analyse des films sera d'ailleurs celle qui guidera notre réflexion. Ainsi, nous affirmons que pour comprendre un film du point de vue sociologique, il faut considérer les moments de construction de sens que sont le contexte de production, le contenu et la réception différentielle de l'œuvre. L'ambition de notre mémoire va dans ce sens. Nous tâcherons alors d'identifier

⁵⁷ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁰ Ethis. « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *loc. cit.*, p. 40.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

quelles sont les différentes représentations de la guerre d'Algérie dans le cinéma français des années 2000. Incidemment, pour mieux comprendre tant le contexte de production, le contenu et la réception des films, il appert de s'arrêter un moment sur la guerre d'Algérie.

CHAPITRE II

LA GUERRE D'ALGÉRIE : UNE MISE EN CONTEXTE

*Il tente soit de devenir autre, soit de reconquérir toutes ses dimensions,
dont l'a amputé la colonisation.
Albert Memmi⁶².*

« [C]omment, sans l'évocation du contexte, rendre le passé intelligible⁶³? » Notre regard se tourne donc vers cet évènement que les historiens d'aujourd'hui appellent la *guerre d'Algérie*. En cela, le deuxième chapitre de notre mémoire a pour objectif de faire une mise en contexte générale de cette époque. Évidemment, la construction historique du conflit est le fruit d'un processus de représentation. Et, plus tard, sa construction filmique le sera tout autant. L'idée n'est donc pas de questionner sociologiquement le statut des constructions historiques en regard des constructions filmiques. Les chapitres suivants serviront à mieux saisir certaines de ses remémorations cinématographiques⁶⁴.

Notre mise en contexte s'effectuera en deux parties. Dans un premier temps, nous décrirons les prémices de la guerre. Nous poserons d'abord notre intérêt sur l'évolution de l'Algérie française, une colonie qui dura quelques 132 ans. Nous présenterons ensuite les différentes forces en présence lorsqu'éclate le conflit. Dans un second temps, nous suivrons le déroulement de la guerre d'Algérie par le biais d'une présentation chronologique des évènements.

⁶² Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*. Préf. de Jean-Paul Sartre. S.l., Gallimard, 1979, p. 148.

⁶³ Marc Ferro. « Préface ». In Bertin-Maghit, Jean-Pierre et Béatrice Fleury-Vilatte, (dir.) *Les institutions de l'image*. Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, coll. « Les représentations de l'histoire ». p. 6.

⁶⁴ Après la sélection qui sera opérée au cours du chapitre III, notre corpus comptera les quatre films suivants : *Les Aiguilles rouges*, *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*. Chacune à sa manière, ces œuvres offrent d'ailleurs une interprétation actuelle de la guerre d'Algérie.

2.1 Une guerre et ses prémices

L'année 1830 marque un tournant dans l'Histoire algérienne. C'est à ce moment particulier que le gouvernement français entreprend la conquête de la région d'Alger. Le plein contrôle du pays n'est cependant pas acquis avant plusieurs années, au terme d'une longue lutte opposant l'Armée française aux tribus arabes fédérées par Abdel Kader⁶⁵.

Alors qu'elle achève la prise de contrôle du territoire algérien, de la côte au désert saharien, la France traverse une période d'instabilité politique. En moins de quarante ans, le pays voit défiler trois régimes bien différents : la Monarchie de Juillet de 1830 à 1848, la Deuxième République de 1848 à 1852 et le Second Empire de 1852 à 1870. Rares sont les gouvernements qui savent alors profiter du nouvel espace conquis. Une véritable politique coloniale ne se dessinera qu'à partir de Napoléon III, lors du Second Empire. Et avec cette campagne de peuplement massif, l'Algérie passe « [...] du statut de colonie sous administration militaire à celui de trois départements [...] »⁶⁶ français.

La Troisième République (1870-1940) poursuivra la politique menée par Napoléon III, en établissant un système colonial en Algérie. Progressivement, se met en place un système discriminatoire, dans lequel l'appartenance au groupe ethnique définit les rapports économiques et sociaux. Rapidement, le gouvernement accorde la citoyenneté française aux Juifs, dont la présence sur le sol algérien est millénaire⁶⁷. Il offre aussi le même privilège aux ressortissants européens⁶⁸. Cependant, pour les indigènes musulmans, qui représentent la très vaste majorité de la population de la

⁶⁵ En fait, les combats se prolongent jusqu'à la fin de l'année 1847. D'après *L'Algérie d'Abd el-Kader et la présence française* (page consultée le 22 août 2012, [En ligne], adresse URL: <http://www.napoleon.org/fr/Template/chronologie.asp?idpage=471169&onglet=2>

⁶⁶ Cauchy, Pascal. *La IVe République*. Paris, Presses universitaires de France, 2004, pp. 102-103.

⁶⁷ C'est le Décret Crémieux, promulgué en 1870.

⁶⁸ Les décrets de 1870 et 1889 permettent alors cette naturalisation.

colonie, le système en place offre bien peu de chances. Ce modèle social, qui se terminera avec la mort de l'Algérie française, plonge une grande partie de la population, essentiellement d'origine arabe, dans un état de dépendance et de grande pauvreté.

Au début du XX^e siècle, l'Algérie voit émerger une génération de leaders nationalistes, tirant leur inspiration des Jeunes Turcs⁶⁹, qui gouvernèrent l'Empire Ottoman de 1908 à 1918. En parallèle, la France métropolitaine subit les effets de la Première Guerre mondiale. La grande crise économique et la Deuxième Guerre mondiale affaibliront la France ainsi que les autres empires européens. À tel point qu'émergent, un peu partout dans le monde, des mouvements de contestation du régime colonial. Dans la société d'après-guerre, ces empires paraissent encore plus décalés des réalités modernes. Fondés sur le principe d'exploitation du colonisé par le colonisateur, les structures impériales sont également contestées par les deux superpuissances que sont devenus les États-Unis et l'URSS.

Cette remise en cause du système colonial gagne l'Afrique du Nord où l'*Istiqlal* marocain et le *Néo-Destour* tunisien, présentent des revendications nationalistes⁷⁰. Cependant, c'est en provenance de la colonie française indochinoise que la rébellion frappera en premier. Le mouvement Viet Minh, d'obédience communiste, déclare unilatéralement l'indépendance du pays en septembre 1945.

Véritable « [p]asserelle entre la [S]econde Guerre mondiale et la guerre d'indépendance algérienne, [la guerre d'Indochine maintient] au combat des hommes qui n'ont pratiquement pas connu de temps de paix entre les années 1940 et les années 1960⁷¹. » Après neuf années d'une guerre lointaine, et faisant suite au désastre

⁶⁹ Dominant la vie politique ottomane de 1908 à 1918. D'après *Jeunes-Turcs – Encyclopédie Larousse* (page consultée le 8 septembre 2012, [En ligne], adresse URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Jeunes-Turcs/125922>)

⁷⁰ Noter qu'en langue arabe *Istiqlal* signifie Indépendance et que *Destour* veut dire Constitution. D'où le parti pour l'indépendance au Maroc, et les néo-constitutionnalistes en Tunisie.

⁷¹ Thénault, Sylvie. *Histoire de la guerre d'indépendance algérienne*. Paris, Flammarion, 2005, p. 94.

militaire de Dien Bien Phu, l'indépendance vietnamienne est proclamée en juillet 1954. « La perte [...] de l'Indochine [révèle, encore une fois,] au monde la grande vulnérabilité de l'Empire français⁷² » et de son Armée. C'est dans un tel contexte qu'éclatent les premières bombes du FLN, le 1^{er} novembre 1954.

Plus qu'une secousse isolée, ce soulèvement a l'effet d'un véritable tremblement de terre, ébranlant l'édifice colonial français tout entier. Le conflit qui suivra, entre 1954 et 1962, mettra en lumière les tensions entre les nombreux mouvements nationalistes algériens, plus ou moins radicalisés dans leur lutte émancipatrice. Il dévoilera également les contradictions internes du système colonial, conditionné, comme en Europe d'ailleurs, par une opposition entre les différentes classes sociales. Ici, le prolétaire français ne partageant rien avec le grand propriétaire terrien, si ce n'est son appartenance au groupe ethnique dominant.

Ainsi, la guerre d'Algérie n'est pas un conflit traditionnel entre deux nations. Certes, l'Armée française s'oppose aux nationalistes algériens. En fait, la guerre – et le cinéma qui s'en inspire – mettent en scène une pléthore d'acteurs pour le moins diversifiés. On peut alors classer les belligérants dans cinq groupes distincts. Il y a d'abord les nationalistes algériens, connus sous le nom de *fellaghas*. Les pieds-noirs, ces colons français établis en Algérie depuis plus d'un siècle, l'Armée, la classe politique métropolitaine de droite comme de gauche, ainsi que les combattants algériens enrôlés par la France, surnommés harkis, complètent le tableau.

2.2 Les acteurs principaux

D'emblée, le groupe des nationalistes est pour le moins hétérogène. Contrairement au mouvement dirigé par Abdel Kader un siècle auparavant, les nationalistes ne se réclament plus seulement de la culture arabo-musulmane. Ils revendiquent une identité proprement algérienne. Inspirés par le mouvement réformiste ottoman, les

⁷² Cauchy, *op. cit.*, p. 109.

nationalistes algériens cherchent à refonder le pacte colonial sur de nouvelles bases. En continuation avec la philosophie des Lumières, ils visent l'égalité plutôt que la rupture. Toutefois, le mouvement va se radicaliser des suites de promesses non tenues, telle que le projet Blum-Viollette de 1936⁷³, mais surtout en raison du massacre de Sétif, le 8 mai 1945.

Le mouvement nationaliste est structuré en différents partis politiques. D'un côté, il y a l'*Étoile Nord-Africaine* de Messali Hadj. De l'autre, Ferhat Abbas, dont les efforts aboutissent au *Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques*. Chacun à leur manière, ces deux leaders jouissent d'une grande crédibilité auprès des indigènes. D'autant plus qu'en jouant le jeu des élections, ces partis nationalistes préfèrent la voie de la réforme à celle de la révolution. Mais, ils seront pris de court par l'arrivée du FLN en novembre 1954. D'ailleurs, chaque groupe nationaliste doit faire face à un adversaire commun : le lobby colonial des pieds-noirs.

Issus des politiques de colonisation massive pratiquées en Algérie depuis le Second Empire, les pieds-noirs forment un groupe pour le moins disparate. Certes, on y compte les colons français venus s'établir sur l'autre rive de la Méditerranée. Toutefois, il faut ajouter à ce nombre le personnel administratif et les industriels venus en Algérie pour exploiter une main-d'œuvre à bon marché. S'agissant de l'origine ethnique des pieds-noirs, on dénombre parmi eux des Italiens, des Espagnols, des Maltais, tous naturalisés.

En 1954, la population pied-noir compte près d'un million de personnes⁷⁴. En dépit de cette grande mixité, le seul avantage commun de ces colons vient de leur

⁷³ *Archive Larousse : Dictionnaire de l'Histoire de France – Blum (Léon), - Blum-Viollette (projet)* (page consultée le 8 septembre 2012, [En ligne], adresse URL: http://www.larousse.fr/archives/histoire_de_france/page/123)

⁷⁴ Le décret Crémieux de 1871, avec la naturalisation des Juifs, et plus tard, des ressortissants européens ayant contribué à la croissance démographique de ce groupe. D'après Pascal Cauchy, on compte environ 984 000 colons de souche européenne pour 8,4 millions d'administrés d'origine algérienne. Le développement rapide de la population pied-noir s'explique notamment par le décret

appartenance au groupe ethnique dominant. Pour défendre cet avantage colonial, les pieds-noirs sont très frileux face aux initiatives métropolitaines visant à étendre les droits politiques des musulmans⁷⁵. D'ailleurs, ils n'hésiteront pas à offrir leur soutien à l'Armée dans son combat contre les nationalistes algériens.

L'Armée vit à cette époque une situation tout à fait particulière. Depuis 1939, la France n'a jamais cessé d'être en guerre. D'abord avec la Deuxième Guerre mondiale, où elle fut divisée en deux parties. L'une occupée par les nazis et l'autre dite *libre* et contrôlée par le Maréchal Pétain. Puis, le jour de la Libération, une manifestation anticoloniale éclate dans la ville algérienne de Sétif. Espérant voir la fin du colonialisme coïncider avec la fin de la guerre, des milliers d'algériens musulmans prennent les rues, drapeaux nationalistes à la main. Le mouvement est sévèrement réprimé. Quelques mois plus tard, à l'autre bout de l'Empire, le Viet Minh lance une offensive contre les Français et c'est le début de la guerre d'Indochine. Avec la défaite de Dien Bien Phu, en mai 1954, l'Armée, épuisée par ces deux guerres successives, encaisse difficilement le coup. Et lorsque résonnent les premières bombes du FLN, en novembre suivant, le gouvernement fait rapidement appel aux militaires pour calmer la situation. En quelques mois, se déploie un vaste appareil répressif sur le territoire algérien, dont certaines zones sont désormais interdites à la population civile.

Dans pareil contexte, l'Armée éprouve des difficultés à recruter de nouveaux soldats. Après quinze ans de guerres ininterrompues, les jeunes sont de plus en plus réticents à servir sous les drapeaux. Le gouvernement prolonge alors le service militaire obligatoire, passant de 12 à 30 mois en 1959⁷⁶. Mais, pour ces enrôlés, « [l']Algérie

Crémieux de 1870. Divulgué en deux parties, ce décret naturalise les Juifs et les étrangers d'origine européenne. D'après Cauchy. *op. cit.*, p. 103.

⁷⁵ Cauchy. *op. cit.*, p. 105.

⁷⁶ *Le Figaro – Mon Figaro : Algérie : une histoire d'appelés*. (page consultée le 8 septembre 2012, [En ligne], adresse URL: <http://www.lefigaro.fr/mon-figaro/2012/03/19/10001-20120319ARTFIG00743-algerie-une-guerre-d-appelés.php>)

est une région abstraite, le lieu d'une guerre aveugle et sans direction⁷⁷ ». Si certaines recrues se jettent sur les rails pour éviter la mobilisation, d'autres encore saisissent l'Algérie comme une chance, une véritable fuite en avant⁷⁸.

En plus de régler la question du recrutement, l'Assemblée nationale vote, dès mars 1956, une extension des pouvoirs militaires. Ce qui sera connu sous le nom de *pouvoirs spéciaux* est en fait une « [...] procédure spectaculaire [qui] place de fait les départements algériens dans un état d'exception en les soustrayant aux lois de la République⁷⁹ ». Ce passe-droit institutionnel et judiciaire, offre à l'Armée une supériorité incomparable sur son adversaire. Quoique hautement discutables sur le plan moral, les pouvoirs spéciaux permettent d'interroger des personnes arrêtées sans mandat. Ils autorisent aussi l'Armée à extraire des renseignements en employant des techniques très poussées telles que l'affamement, la stimulation électrique par génératrice (gégène) et même le meurtre⁸⁰. Ce faisant, le « [...] volet répressif [...] prend le pas sur les autres initiatives d'importance⁸¹ », telle que le développement socio-économique, qui offre pourtant de meilleures garanties au plan de la stabilité. Au surplus, les militaires ont également recours à des soldats mercenaires, recrutés sur place, pour assurer les opérations de maintien de l'ordre.

Les supplétifs musulmans intégrés aux forces militaires françaises durant la guerre d'Algérie sont mieux connus sous le nom de harkis. S'ils constituent un groupe de soldats contractuels, et non conscrits, combattent pour les intérêts de la puissance dominante, ils n'appartiennent toutefois pas à ce groupe social et ethnique. « Qu'il s'agisse de se défendre contre l'ALN, de s'assurer un revenu, de se venger des

⁷⁷ Stora, Benjamin. « Les contradictions et les impasses d'un cinéma qui produit des films militaires sur une guerre sans front... ». La guerre d'Algérie à l'écran, *CinémaAction*, no 85, 1997, p. 136.

⁷⁸ Les principaux protagonistes des films *L'Ennemi intime* et *Mon colonel* semblent d'ailleurs appartenir à cette deuxième catégorie de recrues.

⁷⁹ Cauchy. *op. cit.*, p. 106.

⁸⁰ Certaines de ces techniques sont d'ailleurs présentées dans de récents films français, tels que *L'Ennemi intime* (2007) et *Mon colonel* (2006).

⁸¹ Cauchy. *op. cit.*, p. 106.

violences nationalistes ou encore d'adhérer sincèrement à l'Algérie française, les raisons personnelles de l'engagement des supplétifs sont diverses [...]»⁸².

Le FLN les considère d'abord comme des alliés potentiels, infiltrés dans l'Armée. Mais leur position est difficilement tenable. D'un côté comme de l'autre, ils n'attirent pas toujours le respect. Ainsi, l'acceptation de soldats harkis dans les forces françaises est loin d'être garantie⁸³. À la fin de la guerre, alors qu'ils sont persécutés par les militants du FLN, la migration des harkis vers la métropole fera l'objet de nombreuses entraves. Le ministre des Affaires algériennes de l'époque, Louis Joxe, interdit aux militaires de les rapatrier⁸⁴.

Encore déstabilisée par la Seconde Guerre mondiale, la classe politique française est en pleine restructuration, au moment des premiers attentats du FLN. En effet, une nouvelle constitution est adoptée dans l'immédiat après-guerre. Voulant s'éloigner le plus possible des politiques pétainistes, cette Quatrième République se veut plus respectueuse de toutes les tendances qui la traverse. Son mode de scrutin est fondé sur une attribution proportionnelle des sièges en vertu du nombre de suffrages obtenus par chaque parti. Le gouvernement étant responsable devant l'Assemblée, toutes les initiatives doivent être portées par un consensus. Sans cela, le Premier ministre tombe. Ainsi, durant les années de la Quatrième République (1946-1958) plus d'une vingtaine de gouvernements se succèdent à la tête de l'État. C'est « le souk au Parlement⁸⁵ ! » Mais, tributaires des humeurs du parlement, les gouvernements sont le plus souvent des coalitions bien instables. Si, d'un côté, le Parti Communiste,

⁸² Thénault. *op. cit.*, p. 97.

⁸³ Ce que démontre l'arrosage du personnage d'Ali par un de ses camarades français dans *La Trahison*. Faucon, Philippe. 2006. *La Trahison*. DVD, coul., 80 min. France : Canal Plus. (1:05:20 - 1:06:20).

⁸⁴ En fait, il faut attendre la campagne présidentielle de 2012 pour que l'abandon des harkis soit officiellement reconnu. *Harkis : Sarkozy reconnaît la responsabilité de la France*. (page consultée le 23 juillet 2013, [En ligne], adresse URL : <http://elections.lefigaro.fr/presidentielle-2012/2012/04/13/01039-20120413ARTFIG00551-harkis-sarkozy-reconnait-la-responsabilite-de-lafrance.php>)

⁸⁵ Herbiet, Laurent. 2006. *Mon Colonel*. DVD. noir et blanc, coul., 110 min. France : Pathé. (41:59 - 42:11).

s'impose comme un acteur de premier plan, de l'autre, le général De Gaulle tente de capitaliser sur sa réputation de libérateur. Au centre, de plus petites formations – socialistes, démocrates-chrétiennes et républicaines – tempèrent l'influence des uns et des autres.

En plus de l'instabilité ministérielle, la Quatrième République subit une autre menace politique. Car si d'aventure un gouvernement lançait quelque réforme favorable aux indigènes d'Algérie, l'influent lobby colonial, d'où sont issus nombre de députés, lui opposerait une fin de non-recevoir. Il faut alors des trésors d'imagination pour accomplir la quadrature du cercle.

Toutefois, en dépit de nombreuses promesses de réformes, « [...] la politique française outre-Méditerranée résonne alors comme une longue litanie d' "occasions manquées", par la métropole, de construire une Algérie française stable et durable ou, au moins, d'éviter que tout se termine par une guerre longue et durable⁸⁶. » Maintes fois vantées par les politiciens et relayées par les médias⁸⁷, ces initiatives arriveront, de toute façon, trop tard...

2.3 Une guerre qui durera huit ans

Ainsi, la table est mise pour que se joue, en novembre 1954, le premier acte de la guerre d'Algérie. Sans délai, Paris entend mâter les rebelles, afin d'éviter qu'ils ne rallient la population indigène à leur cause. Persuadé que le FLN sera vite écrasé, le gouvernement déploie rapidement ses forces militaires sur le territoire algérien⁸⁸. L'Armée occupera l'essentiel de ses effectifs à des opérations de maintien de l'ordre.

⁸⁶ Thénault. *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ Tel que dans les actualités cinématographiques présentées par Gaumont dans *L'Ennemi intime*. Siri, Florent-Emilio. 2007. *L'Ennemi Intime*. DVD, coul., 111 min. France : Canal Plus. (1:31:23-1:32:30).

⁸⁸ Trois des quatre films que nous étudierons plus loin, à savoir *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*, aborderont la question de l'éradication des frontistes et de la pacification en Algérie.

2.3.1 L'insurrection (1954-1958)

Propulsé à l'avant-scène du mouvement nationaliste algérien, le FLN est d'abord sous-estimé par les autorités françaises qui n'y voient que l'œuvre « [...] de l'Égypte nassérienne et de la Ligue arabe pour faire croire à une révolte inexistante⁸⁹. » Espérant couper l'herbe sous le pied des rebelles frontistes, Paris abolit tous les partis nationalistes algériens. Mais cela ne fait que jeter les réformateurs, même les plus modérés, dans les bras du FLN⁹⁰.

Quelques semaines plus tard, le Premier ministre Pierre Mendès-France doit rappeler publiquement l'attachement des départements algériens à la République. Il déclare alors, de concert avec son Garde des sceaux de l'époque, François Mitterrand, que « [...] l'Algérie c'est la France [...] »⁹¹ et qu'il ne peut en être autrement.

En Algérie, la présence militaire s'intensifie. La conscription amène des milliers de jeunes à combattre sous les drapeaux. Le rythme des attentats s'accélère. À un point tel que la population algérienne, tant indigène que coloniale, vit dans un climat de peur continuelle. Le quadrillage du territoire algérien mobilisant une grande partie des troupes françaises, transforme la colonie en un véritable dispositif d'anéantissement de la rébellion. « Les effectifs de l'Armée de terre sont doublés en un an (pour atteindre 180 000 hommes au 1^{er} janvier 1956)⁹². » Le nombre de soldats atteint même « [...] 450 000 en janvier 1957⁹³. »

2.3.1.1 L'intensification des combats

Si d'un côté, l'Armée jouit d'un large soutien dans la population pied-noir, de l'autre, le FLN recrute de plus en plus de partisans chez les indigènes. Inconnu jusqu'aux

⁸⁹ Pervillé, Guy. *La guerre d'Algérie, (1954-1962)*. Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 42.

⁹⁰ C'est ainsi que le modéré Ferhat Abbas, autrefois député et chef du MDLA, sera poussé dans les bras du FLN, jusqu'à en devenir le président du Gouvernement provisoire de la République Algérienne (de 1958 à 1961).

⁹¹ Pervillé. *op. cit.*, p. 42.

⁹² Cauchy. *op. cit.*, p. 104.

⁹³ Pervillé. *op. cit.*, p. 53.

attentats du 1^{er} novembre 1954, ce groupuscule gagne de nombreux partisans, surtout après l'interdiction des partis nationalistes par le gouvernement français. Avec le ralliement de plusieurs notables, le FLN renforce encore sa position d'interlocuteur privilégié de la rébellion. À la suite d'un congrès en août 1956, les chefs frontistes décident d'orienter leurs attaques vers les milieux urbains. Ainsi, dès le mois de septembre suivant, « [...] la guerre se déplace vers les villes⁹⁴. »

Cherchant à déstabiliser le mouvement nationaliste algérien, l'Armée détourne un avion dans lequel se trouvent quatre chefs rebelles. L'origine du vol confirme l'existence d'un soutien stratégique entre le FLN et l'Égypte de Nasser. Dès lors, la France décide, conjointement avec la Grande-Bretagne et Israël, d'envahir le canal de Suez. Bien que la manœuvre soit une réussite sur le plan militaire, elle irrite à la fois les États-Unis et l'URSS. Les deux géants contraignent alors les belligérants à battre en retraite. Cet échec marque le début de l'internationalisation de la guerre d'Algérie.

Dans les mois qui suivent, Paris ordonne le quadrillage systématique de la casbah d'Alger⁹⁵. Cet évènement, bientôt connu sous le nom de *bataille d'Alger*, permet, entre janvier et mars 1957, l'arrestation de nombreux militants du Front. Mais si cette bataille est une victoire pour l'Armée française, elle contribue à polariser l'opinion mondiale en faveur des indépendantistes algériens⁹⁶. Avec le bombardement d'un village tunisien, en février 1958, la position de Paris devient intenable. À l'ONU comme sur la scène politique américaine, la France perd de nombreux appuis. La fin de la Quatrième République est proche.

⁹⁴ Cauchy. *op. cit.*, p. 107.

⁹⁵ La casbah d'Alger est cette partie ancienne de la ville, dont les rues tortueuses causent des maux de têtes aux autorités policières françaises. Une caricature de ce secteur urbain est présentée dès les premières minutes du film *Pépé le Moko* de 1936.

⁹⁶ Ce que ne manque pas de dénoncer plusieurs politiciens américains dont le futur président John F. Kennedy dès 1957, alors qu'il n'était que sénateur. Kaspi, André. *John F. Kennedy. Une famille, un président, un mythe*. Bruxelles, Complexe, 2007, p. 79.

2.3.1.2 La fin de la Quatrième République

Les difficultés de la France sur la scène internationale, trouvent un écho à l'intérieur même du pays, où la crise politique est à son comble. Ainsi, en mai 1958, après une série de manifestations, les hauts gradés de l'Armée défilent aux côtés des Français d'Algérie, puis prennent d'assaut le siège du Gouverneur-général. Se forment alors des comités de salut public afin d'assumer la gouvernance de la colonie. Dans cette atmosphère chaotique, la population pied-noir réclame le retour de *l'homme du 18 juin*, le général Charles De Gaulle.

En fait, le général s'active déjà en coulisse depuis un bon moment. Au point que, pour l'historien Benjamin Stora, la présence du général finit par s'imposer. Il est alors le « [...] seul [pouvant] tirer la France du borbier algérien⁹⁷. » Investi des pouvoirs gouvernementaux le 1^{er} juin 1958, le général De Gaulle calme le jeu. Sa visite à Alger, dans les jours suivants, lui fournit l'occasion de lancer son célèbre : « Je vous ai compris », à une population, pied-noir comme indigène, totalement enthousiaste⁹⁸. Revenu à Paris, le général propose d'établir une Cinquième République. On y attribuera « [...] de grands pouvoirs au président [et] l'exécutif [sera] placé hors d'atteinte [d'un] Parlement qui voit son rôle considérablement réduit⁹⁹. » Avec ce renouveau politique et l'arrivée d'un leader charismatique à la tête de l'État, le règlement du conflit et l'indépendance algérienne deviennent plus réalisables.

2.3.2 La marche vers l'indépendance (1958-1962)

Si durant les premières années de la guerre d'Algérie, les forces françaises ont pris un net avantage sur le FLN, c'est strictement au point de vue militaire. Sur le plan diplomatique toutefois, les frontistes ont le vent dans les voiles. La guerre amorce

⁹⁷ Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*. Paris, La Découverte, 2004, p. 49.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 51.

alors sa phase finale. De 1958 à 1962, les évènements vont se succéder à un rythme effréné.

2.3.2.1 De Gaulle contre l'Armée

À peine neuf mois après son élection à la tête de la République, De Gaulle annonce, en septembre 1959, la tenue d'un référendum sur l'autodétermination de l'Algérie. Le vote est ouvert à tous les Français, qu'importe leur origine et leur statut civique. L'électorat se prononce en janvier 1961. La victoire du général est sans précédent. « [L]a métropole approuve de Gaulle par 75% des votants, l'Algérie par 69%¹⁰⁰. » Avec ce résultat, le Président trouve la légitimité nécessaire pour mettre en place son Commonwealth à la française, dans le cadre duquel l'Algérie deviendrait un État associé.

Mais les colons d'Algérie se sentent trahis par le général et manifestent leur mécontentement avec violence. La rumeur populaire évoque même la formation d'un groupuscule terroriste, nommé l'*Organisation Armée Secrète* (OAS). Au même moment, de hauts dirigeants militaires s'appêtent à lancer une offensive contre le Président. Déçus par la tournure des évènements, ils usent de leur crédibilité auprès des pieds-noirs pour « [...] s'empare[r] du pouvoir à Alger¹⁰¹ », le 22 avril 1961. Composé d'un quarteron de généraux à la retraite – selon l'expression même du Président De Gaulle – ce putsch est rapidement neutralisé. La menace putschiste à peine dissipée, en apparaît une autre : la France métropolitaine est au bord de la guerre civile.

¹⁰⁰ Ajchenbaum, Yves-Marc. *La guerre d'Algérie - 1954-1962*. Paris, J'ai lu. 2003, pp.77-78.

¹⁰¹ Stora. *op. cit.*, p. 110.

2.3.2.2 La montée des violences en métropole

Ainsi, durant les derniers mois de l'année 1961, les attentats au plastic¹⁰² deviennent monnaie courante dans l'Hexagone. Le FLN, comme l'OAS, y sèment la terreur. Tant de groupes s'y affrontent que les autorités policières de plusieurs villes, dont Paris, décrètent, en octobre 1961, un couvre-feu généralisé à l'ensemble des Français musulmans.

Mais, dans les jours suivants, les militants nationalistes reçoivent du FLN une consigne contraire. Ordre est donné d'aller manifester en divers points de la capitale. Seuls les enfants et les invalides en sont exemptés. Réprimée dans le sang, cette *Nuit noire*¹⁰³ du 17 octobre 1961 fait des centaines de victimes¹⁰⁴. Quelques mois plus tard, le 5 février 1962, De Gaulle convoque une conférence de presse où il « [...] annonce que l'issue en Algérie est proche¹⁰⁵. » Trois jours plus tard, une manifestation anti-OAS à la station de métro Charonne, engendre le décès de huit participants. Les Français n'en peuvent plus. Pour eux, les jours de la colonie algérienne sont maintenant comptés. Et au sud de la Méditerranée, des milliers de pieds-noirs s'accrochent à leur *bled*, avec la complicité de l'OAS.

2.3.2.3 L'Organisation Armée Secrète

Constituée en février 1961, en réponse à la victoire référendaire du Président, l'Organisation Armée Secrète mène un combat acharné contre le FLN et ses partisans. Toutefois, à la différence des forces armées, les militants de l'OAS préfèrent user des attaques terroristes et des assassinats politiques. Très rapidement,

¹⁰² Explosif plus puissant que la dynamite, employé par les militaires et dont la forme la plus connue est le type C-4.

¹⁰³ Dont est justement tiré le film *Nuit noire 17 octobre 1961* d'Alain Tasma, (2005) et à laquelle Michael Haneke fait référence dans son film *Caché* (2005).

¹⁰⁴ À la fin de la guerre d'Algérie, des enquêtes policières seront ouvertes pour trouver la cause de ces disparitions. La plupart se solderont par des non-lieux.

¹⁰⁵ Stora. *op. cit.*, p. 110.

ils prennent pour cible l'administration gaulliste, accusée de brader l'Algérie au FLN. Le général sera lui-même la cible d'un attentat, en septembre 1961.

Ralliant les pieds-noirs, qui refusent d'envisager l'exil¹⁰⁶, le groupuscule terroriste éprouve cependant de la difficulté à recruter au sein des forces armées. D'ailleurs, les actions menées par l'OAS ne cherchent qu'à déstabiliser le pouvoir et à faire avorter les négociations du gouvernement avec le FLN.

2.3.2.4 La paix : entre exil et violence

En mars 1962, un accord est conclu à Évian entre le gouvernement français et le FLN. Toutefois, en dépit de l'instauration rapide d'un cessez-le-feu, les combats opposant l'OAS au FLN s'intensifient. Comme si l'OAS pratiquait la politique de la terre brûlée. Et bien que les accords d'Évian permettent à tous ceux qui le désirent de rester en Algérie après l'indépendance, très peu de pieds-noirs choisissent cette option. En fait, comme pour les harkis, le véritable choix est entre « la valise ou le cercueil¹⁰⁷. »

C'est donc après huit ans de guerre que l'Algérie accède, en 1962, à son indépendance. Bien que pour les nationalistes, cette victoire annonce des lendemains qui chantent, il en est tout autrement pour la population pied-noir. Comptant pour près d'un million de personnes en 1954, ces Européens sont établis en Algérie depuis plus d'un siècle. Cet attachement profond au *bled* et à une culture métissée fait que leur départ « [...] n'est [...] pas un "rapatriement", mais un exil. »¹⁰⁸ Quant aux harkis, le départ en métropole est également une question de survie. Cependant, très peu d'efforts seront faits par les autorités françaises pour faciliter leur migration. Vos

¹⁰⁶ Voir Charef, Mehdi. 2007. *Cartouches gauloises*. DVD, coul., 92 min. France : Pathé. (39:57-41:23), notamment avec le cri lancé par un musicien : « Nous gardons le Bled ! » (40:34).

¹⁰⁷ Tel qu'exposé dans le film *Le coup de Sirocco* où la famille du protagoniste est confrontée à une offre d'achat plus qu'agressive de leur commerce. Arcady, Alexandre. 1979. *Le Coup de Sirocco*. DVD, coul., 102 min. France : Gaumont. (24:48 - 29:57).

¹⁰⁸ Cauchy. *op. cit.*, p. 131.

comme des traîtres par les autres indigènes, ils sont eux aussi menacés¹⁰⁹. Au final, ils ne seront que quelques milliers à rejoindre l'autre rive de la Méditerranée.

La guerre d'Algérie se conclut donc avec un lourd bilan. Les « [...] estimations les plus vraisemblables [font état de] près de 500 000 morts [...]»¹¹⁰. » Pour cette Algérie nouvellement indépendante, le cycle de violence ne se termine toutefois pas ainsi, puisque l'instabilité politique se prolonge jusque dans les années 1990, avec la guerre civile. La France, quant à elle, perd trois départements, des régions viticoles et l'accès à une manne pétrolière récemment découverte. Bref, c'est la fin de son empire colonial.

2.4 La mémoire de la guerre d'Algérie

Trente-sept ans après la signature des accords d'Évian, la société française s'est profondément transformée. Ainsi, l'empire colonial, réduit à un chapelet d'îles tropicales, n'est plus que l'ombre de lui-même. L'immigration maghrébine, importante dans les banlieues, cristallise contre elle les mouvements d'extrême-droite. Le service militaire a été abandonné et une nouvelle génération de politiciens est désormais installée aux commandes de l'État. C'est dans ce contexte que, le 18 octobre 1999, l'Assemblée nationale française reconnaît officiellement l'existence de la guerre d'Algérie.

Avec la loi 99-882, on remplace l'expression « aux opérations effectuées en Afrique du Nord » par celle, plus précise, d'« à la guerre d'Algérie ou aux combats en Tunisie et au Maroc¹¹¹ ». Bien plus qu'un simple changement de vocabulaire administratif, cette loi amène le gouvernement français à revoir sa propre perception du passé. Dès lors, dans le vocable officiel, on accepte l'existence de la guerre d'Algérie. Puis, dans

¹⁰⁹ Ou pire, comme dans *Cartouches gauloises* (1:13:03-1:13:23), lorsque les révolutionnaires font de la chasse à l'homme.

¹¹⁰ Stora. *op. cit.*, p. 91.

¹¹¹ Voir *Guerre d'Algérie et combats en Tunisie et au Maroc – Sénat*. (page consultée le 8 septembre 2012, [En ligne], adresse URL: <http://www.senat.fr/dossier-legislatif/pp198-418.html>)

les mois qui suivent, une vague de témoignages déferle sur la France. De part et d'autre, d'anciens soldats, mais aussi des militants du FLN, racontent leurs versions de l'Histoire¹¹². Les langues se délient, les tribunes s'activent, la mémoire se réveille.

En effet, suite aux accords d'Évian, l'État français avait imposé une certaine forme de censure officielle sur tout ce qui se rapportait à la guerre d'Algérie. Ainsi, « sont amnistiées de plein droit toutes infractions commises en relation avec les événements d'Algérie¹¹³. » Ces lois d'amnisties rendent alors impossibles les éventuelles poursuites judiciaires à l'encontre des criminels de guerre. Pour les victimes du conflit, les blessures ne peuvent donc pas être soulagées par des voies légales.

Pourtant, dans le domaine artistique, certains praticiens n'hésitent pas à parler ouvertement de la guerre. Au cinéma, par exemple, nombreux sont ceux qui, au sortir du conflit, produisent des films touchant de près ou de loin à ce sujet. L'intérêt du public est d'ailleurs stimulé par le fait que ces nombreuses productions s'adressent directement à la génération qui a été mobilisée. Et comme pour la plupart des thèmes abordés au cinéma, l'attrait pour la guerre d'Algérie a tôt fait de se transformer en mode. Bientôt, l'appétit du public s'étiole et les réalisateurs se tournent vers d'autres sujets.

Si, en dépit de ce relatif désintérêt, la guerre d'Algérie se fait moins présente à l'écran, elle demeure néanmoins un thème récurrent du cinéma français pendant encore de nombreuses années. Preuve, s'il en est une, que la guerre d'Algérie est un sujet marquant du cinéma français, pas moins de 55 films s'y rattachant ont été

¹¹² *Le Monde* publie alors, le 20 juin 2000, une entrevue avec Louissette Ighilahriz, victime de la torture en 1957. *Torturé par l'armée française en Algérie, "Lila" recherche l'homme qui l'a sauvée*, (page consultée le 22 mars 2014), [En ligne], adresse URL: http://www.u-paris10.fr/37952210/0/fiche__pagelibre/&RH=idhe_membres
http://www.lemonde.fr/afrique/article/2000/06/20/torturee-par-l-armee-francaise-en-algerie-lila-recherche-l-homme-qui-l-a-sauvee_1671125_3212.html

¹¹³ Voir à ce sujet le site suivant : *Fac-similé JO du 02/08/1968, page 07521* | *Legifrance*, (page consultée le 21 mars 2014), [En ligne], adresse URL: http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19680802&numTexte=&pageDebut=07521&pageFin=

recensés depuis la fin du conflit. De ce nombre, trois périodes se révèlent particulièrement prolifiques. D'abord, dans les années suivant la fin du conflit (1962-1964), pas moins de dix films abordent la guerre d'Algérie. Puis, au moment où la crise pétrolière et les restrictions en matière d'immigration touchent la France de plein fouet, entre 1972 et 1979, treize autres films sont lancés. Enfin, dans les années suivant la reconnaissance officielle de la guerre d'Algérie, soit de 2004 à 2007, onze nouveaux films sont recensés. C'est d'ailleurs à partir de ces onze titres que nous articulerons notre corpus de recherche.

CHAPITRE III

SÉLECTION DU CORPUS

*Les films sur l'Algérie semblent frappés d'une malédiction :
ils ne font jamais leurs frais.
Laurent Herbiet¹¹⁴.*

Depuis la fin de la guerre d'Algérie, on a recensé trois vagues de films traitant de ce sujet. Cependant, pour les fins de ce mémoire, nous concentrerons nos efforts sur la dernière de ces vagues. Respectant ainsi le vœu de Pierre Sorlin « [il nous] faut renoncer à [l'exhaustivité], n'évoquer qu'un petit nombre de films [...] »¹¹⁵. Nous limiterons donc nos recherches à ce que Sorlin appelle une *périodisation politique* : la décennie 2000¹¹⁶.

Partant de la reconnaissance officielle de la guerre d'Algérie par le gouvernement français, notre étude se penchera sur les films produits en France de 1999 à 2009. Ce faisant, nous éviterons de trop nous approcher d'une nouvelle charnière historique qui, peu avant 2012, annonce le cinquantième anniversaire des accords d'Évian. Au cours de la période qui nous intéresse, onze productions cinématographiques traitant de la guerre d'Algérie ont été identifiées. Le tableau de la page suivante présente d'ailleurs la liste de tous les films recensés au cours de cette période. Notons, au passage, que l'essentiel de ces productions ont été lancées entre 2004 et 2007.

¹¹⁴ *Vues d'Afrique – Quand l'État perd la raison*, page consultée le 14 avril 2014), [En ligne], adresse URL: <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/140810/vues-d-afrique-quand-l-etat-perd-la-raison>

¹¹⁵ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain*. *op. cit.*, p. 203.

¹¹⁶ La périodisation est une limite arbitraire se basant sur divers facteurs. Dans le cas présent, les événements politiques forment les jalons de la période étudiée. Toutefois, en ce qui concerne une périodisation dite technique, les dates limitrophes tiendraient compte des avancées technologiques et non de l'impact de tel mouvement ou de telle loi.

Tableau 3.1 Liste des films I – Sortie, Budget et Nombre d'entrées

Titre du film ¹¹⁷	Date de sortie	Budget	Nombre d'entrées ¹¹⁸	Nombre d'écrans ¹¹⁹
Avant l'oubli	15 juin 2005	3 200 000 €	885	7
Caché	5 octobre 2005	8 050 000 €	510 203	158
Cartouches gauloises	8 août 2007	1 690 000 €	99 785	80
Les Aiguilles rouges	10 mai 2006	4 970 000 €	228 180	378
L'Ennemi intime	3 octobre 2007	7 580 000 €	477 881	362
Le Soleil assassiné	18 août 2004	2 720 000 €	20 507	13
La Trahison	25 janvier 2006	1 670 000 €	89 774	54
Michou d'Auber	28 février 2007	11 470 000 €	977 107	359
Mon colonel	15 novembre 2006	3 700 000 €	36 990	105
Nocturnes	25 avril 2007	1 210 000 €	957	5
Nuit noire	19 octobre 2005	4 200 000 €	935	1

3.1 Le choix des films

Ainsi, les onze films recensés pour la période 1999-2009 représentent l'intégralité de la cinématographie française portant sur la guerre d'Algérie au cours de cette décennie. Et si « [l']ensemble des films tournés à une époque constitue [d'après Pierre Sorlin] la totalité de ce que les cinéastes ont été en mesure de filmer »¹²⁰, il faut dès lors en tirer un échantillon. Ce corpus, nous permettra ensuite d'identifier les éléments de cohérence, les points de fixation¹²¹ entre les différents récits. Mais comment établir cette sélection? D'emblée, pour Pierre Sorlin, « [l']échantillon est

¹¹⁷ Afin d'alléger la lecture, nous prions le lecteur de se référer directement à la bibliographie pour l'ensemble des titres suivants : Avant l'oubli, Caché, Cartouches gauloises, Les Aiguilles rouges, L'Ennemi intime, Le Soleil assassiné, La Trahison, Michou d'auber, Mon colonel, Nocturnes et Nuit noire.

¹¹⁸ Le nombre d'entrées n'est pas le montant total des recettes engrangées par un film. D'après Le Monde, le prix du billet de cinéma était en 2011 en moyenne de 6,33 €. *Fréquentation record dans les cinémas français en 2011*, page consulté le 6 octobre 2013, [En ligne], adresse URL: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/05/24/frequentation-record-dans-les-cinemas-francais-en-2011_1706897_3476.html

¹¹⁹ D'après les informations tirées de *L'Annuel du cinéma : tous les films de 2004*. Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2005, p. 524. ; *L'Annuel du cinéma : tous les films de 2005*. Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2006, pp. 87, 130. ; *L'Annuel du cinéma : tous les films de 2006* Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2007, pp. 62, 396, 588. ; *L'Annuel du cinéma : tous les films de 2007*. Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2008, pp. 148, 242, 408, 436.

¹²⁰ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain*. op. cit., p. 212.

¹²¹ Les points de fixation sont de grandes tendances qui « [...] réapparaissent épisodiquement [...] d'un film à l'autre [...] » et qui sont peu perméables aux effets de la mode. *Ibid.*, p. 236.

lui-même restreint [...] ¹²². » Pour ce faire, il s'appuie sur trois critères : les revenus générés par le nombre d'entrées, la variété des équipes et des personnalités connues ayant participé au tournage, et enfin, l'attention du public autour de la production ou de la diffusion d'un film.

En se basant sur le premier critère établi par Sorlin, à savoir les recettes au guichet, et avec l'aide du site *cbo-boxoffice.com* ¹²³, nous avons pu reconstituer presque'entièrement les résultats du box-office, comme l'indique d'ailleurs la liste précédente.

L'application du deuxième critère est, au demeurant, plus aisée. En effet, nous avons dressé, dans le tableau de la page suivante, la liste des personnalités connues ayant pris part au tournage de ces films. Quant à la variété des équipes de production, nous avons identifiés quelques acteurs, voire des scénaristes, figurant au générique de plusieurs films. Leurs noms sont également inclut dans le tableau.

¹²² *Ibid.*, p. 203.

¹²³ Fait à noter que pour consulter les données de ce site, un abonnement est requis.

Tableau 3.2 Liste des films II – Équipe, Évènement et Source¹²⁴

Titre du film	Vedettes/Autres personnalités	Particularité	Inspiré de faits vécus
Avant l'oubli	Sami Bouajila Thierry Hancisse	Aucune	Non
Caché	Daniel Auteuil Juliette Binoche Michael Haneke (s)(r)	Prix de la mise en scène Cannes 2005	Non
Cartouches gauloises	Aucune	Présenté hors compétition Cannes 2007	Oui, de la vie du réalisateur Mehdi Charef
Les Aiguilles rouges	Aucune	Aucune	Oui, de la vie du réalisateur Jean – François Davy(s)(r)
L'Ennemi intime	Benoît Magimel Albert Dupontel, Mohamed Fellag Abdelhafid Metalsi Aurélien Recoing Florent – Emilio Siri (r) Patrick Rotman (s)	Aucune	Oui, le documentaire L'Ennemi intime de Patrick Rotman (s)
Le Soleil assassiné	Charles Berling Ouassini Embarek	Aucune	Oui, sur la vie du poète franco – algérien Jean Sénac
La Trahison	Aucune	Aucune	Oui, du livre autobiographique La Trahison de Claude Sales (s)
Michou d'Auber	Gérard Depardieu Nathalie Baye Mathieu Amalric Mohamed Fellag Abdelhafid Metalsi	Aucune	Oui, de la vie du scénariste Messaoud Hattou (s)
Mon colonel	Olivier Gourmet Charles Aznavour Cécile de France Robinson Stévenin Thierry Hancisse Costa – Gavras (s)	Aucune	Oui, du livre Mon colonel de Francis Zamponi
Nocturnes	Aucune	Aucune	Oui, de la vie du réalisateu – scénariste Henry Colomer(s)(r)
Nuit noire	Alain Tasma(s)(r) Patrick Rotman Abdelhafid Metals Ouassini Embarek Aurélien Recoing	Aucune	Oui, des événements du 17 octobre 1961 à Paris

Quant au troisième critère d'échantillonnage, il paraît difficile d'application tant la production et la sortie de ces films est généralement passée sous le radar médiatique. En cela, si on exclut la couverture publicitaire des films les plus populaires – *Michou*

¹²⁴ Le scénariste est mentionné par un (s) et le réalisateur par un (r).

d'Auber, Caché et *L'Ennemi intime* – aucune œuvre n'a fait l'objet d'une polémique ou a pu attirer une attention médiatique particulière¹²⁵. Ainsi, de par la composition même de cet ensemble, le troisième critère établi par Sorlin est très peu opérant dans notre recherche.

Dès lors, tout porte à croire que cette méthode d'échantillonnage mériterait d'être bonifiée. Pour ce faire, nous choisirons un critère supplémentaire : la recherche de séries. Inspiré en cela par Marc Ferro, nous tenterons alors d'identifier les différentes thématiques que l'on peut retrouver d'un film à l'autre. Toutefois, pour rendre opérante la recherche de séries, il importe de garder en tête le conseil de Sorlin, à savoir qu'une série ne doit pas se répéter trop souvent. En effet, « [...] plus un thème est fréquent, moins il permet d'opérer des distinctions [...] »¹²⁶.

Désormais fort de ces quatre critères, nous sommes en mesure de sélectionner un échantillon probant parmi les onze films déjà recensés. En tenant compte du premier critère, nous pouvons classer les films dans trois catégories. D'abord, il y a ceux dont le nombre d'entrées est élevé. *Michou d'Auber, Caché* et *L'Ennemi intime* dépassent tous la barre des 400 000 billets vendus. Ensuite, il existe une classe intermédiaire, où se réunissent tous les films dont nous avons obtenus les résultats financiers. Composant avec des entrées plus faibles, ils n'ont pas su attirer un large public. *Les Aiguilles rouges, Cartouches gauloises, La Trahison, Mon colonel* et *Le Soleil assassiné* entrent tous dans cette catégorie. Enfin, les films *Nocturnes, Nuit noire* et *Avant l'oubli* trouvent leur place dans la catégorie des très faibles recettes. Conséquemment, nous pouvons en conclure que les films classés parmi les deux premières catégories ont obtenus une visibilité publique. Alors que ceux entrant dans la troisième catégorie sont presque complètement passés sous silence. Le critère du nombre d'entrées nous amène donc à mettre de côté les productions de la troisième catégorie.

¹²⁵ Si l'on se base sur la revue de la presse à leur sortie.

¹²⁶ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 208.

Si la classification des films en regard de leurs nombre d'entrées est plutôt facile à opérer, il en va différemment de l'application des autres critères. À ce propos, le deuxième critère établi par Sorlin nous fournit des résultats pour le moins mitigés. En effet, il est certes possible de classer les films en fonction du nombre de vedettes y participant. La liste II détaille d'ailleurs les noms de ces personnalités. Cependant, dans la plupart des cas, les films les plus populaires sont également ceux qui comptent les vedettes les plus prestigieuses. Conséquemment, on peut supposer que la présence de personnalités reconnues du public génère les plus grands revenus au guichet. Vu sous cet angle, le deuxième critère répèterait le premier et serait, par-là, peu opérant. Mais c'est lorsqu'on analyse l'ensemble de ces films en fonction de la variété des équipes de tournage que ce deuxième critère prend tout son sens. Ainsi, peut-on remarquer la présence continue, d'une production à l'autre, de certains acteurs et même d'un scénariste. Bien qu'ils soient souvent cantonnés à des rôles mineurs, ces personnalités constituent une sorte de fil conducteur entre les films d'une même période.

En se basant sur cette interprétation du deuxième critère d'échantillonnage, nous pouvons identifier deux types de films : ceux où la présence répétée des acteurs crée un peu plus de cohésion et ceux où ce n'est pas le cas. Dans la première catégorie, les films *L'Ennemi intime*, *Michou d'Auber*, *Nuit noire* et *Le Soleil assassiné* comptent certains acteurs et scénaristes en commun. Tandis que tous les autres films possèdent des distributions bien distinctes.

Pour le dernier critère établi par Pierre Sorlin, soit l'attrait médiatique pour une sortie ou un tournage, il semblerait encore une fois que la participation de vedettes ait une influence déterminante sur l'intérêt de la presse et du public. Il apparaît alors évident que les films répondant le mieux à ce troisième critère soit *Michou d'Auber*, *Caché* et *L'Ennemi intime*. Au surplus, *Cartouches gauloises* pourrait-il intégrer ce petit groupe du fait de sa présence au Festival de Cannes 2007, bien qu'il ait été diffusé hors de la compétition officielle. Les nombreuses têtes d'affiches de *Mon colonel*,

dont Charles Aznavour, donnerait également à ce film une place dans ce palmarès. Dans le cas présent, ce troisième critère est donc bien difficile à évaluer.

Cependant, bien que certaines productions se retrouvent systématiquement mises à l'avant-plan grâce à ces trois critères d'échantillonnage, nous pouvons aisément observer les limites d'une telle sélection. Ainsi, d'un critère à l'autre, les films ne sont-ils choisis qu'en fonction d'aspects extérieurs? Cela ne contrevient-il pas à notre idée de départ, à savoir identifier et analyser les représentations de la guerre d'Algérie dans le cinéma français récent? « [C]omment peut-on [alors] regrouper les films pour constituer des ensembles significatifs¹²⁷? » C'est justement vers là où la recherche des séries peut nous mener.

Tableau 3.3 Liste des films III – Visionnement et thématiques principales

Titre du film	Thématiques importantes
Avant l'oubli	Amour interdit, Clandestinité, FLN, Menaces
Caché	Souvenirs d'enfance, Secret, Menaces
Cartouches gauloises	Souvenirs d'enfance, Amitié, Pauvreté, Exil, Différences culturelles
Les Aiguilles rouges	Souvenirs d'enfance, Amitié, Vie de conscrit
L'Ennemi intime	Souvenirs de guerre, Torture, Enfant-soldat, Moralité
Le Soleil assassiné	Biographie, Théâtre, Amitié, Homosexualité
La Trahison	Souvenirs de guerre, Enquête, Trahison
Michou d'Auber	Adoption, Souvenirs d'enfance, Intégration, Différences culturelles
Mon colonel	Souvenirs de guerre, Enquête, Torture
Nocturnes	Souvenirs d'enfance, Pauvreté
Nuit noire	Troubles sociaux, Amitié, Terrorisme, Répressions policières

Avec la liste III, nous avons été en mesure de faire ressortir les principales thématiques au cœur des onze films précédemment recensés. Si certains sujets se répètent dans l'une ou l'autre de ces productions – tels que l'amitié ou la torture – il

¹²⁷ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 244-245.

apparaît toutefois que presque tous les films s'intéressent à la question du souvenir. Cela est d'autant plus frappant dans le cas où l'histoire s'inspire de témoignages historiques (*L'Ennemi intime*, *Nuit noire*) ou lorsque la vie du scénariste ou du réalisateur sert de fondement au récit (*Les Aiguilles rouges*, *Michou d'Auber*, *La Trahison*).

Bien que le souvenir soit le thème fédérateur de cet ensemble cinématographique, il n'en est pas moins présenté selon des modes parfois très différents. Dès lors, nous pouvons affirmer que les films de cet ensemble évoquent deux types de souvenirs : celui de l'enfant et celui du soldat.

Dans la première de ces catégories, se classe des films comme *Les Aiguilles rouges*, *Caché*, *Cartouches gauloises*, *Michou d'Auber*, *Nocturnes* et, par extension, *Le Soleil assassiné*. Les deux dernières productions sont toutefois à mettre de côté. Car, en tenant compte des trois critères de sélection établit par Pierre Sorlin, tant *Nocturnes* que *Le Soleil assassiné* sont passés inaperçus. Peu de revenus d'exploitation, peu de vedettes et peu d'intérêt médiatique, trop peu en effet, pour être l'objet de cette étude.

Dans la seconde catégorie, celle qui s'intéresse aux souvenirs de soldats, nous pouvons réunir les films suivants : *L'Ennemi intime*, *Mon colonel*, *La Trahison*. Dans une moindre mesure, *Les Aiguilles rouges* peut également compter une place dans ce groupe, tant sa trame narrative rappelle la vie des conscrits postés en Algérie.

Ainsi, sur cet ensemble de onze productions cinématographiques portant sur la guerre d'Algérie, seules deux n'ont pu trouver leur place dans la série du souvenir : *Avant l'oubli* et *Nuit noire*. Ce faisant, nous les écartons de notre sélection finale. En se basant sur les critères précédemment établit par Pierre Sorlin quant à l'échantillonnage, force est de constater que le film *Avant l'oubli* n'a généré ni de fortes recettes, ni une grande couverture médiatique. Sa diffusion s'est d'ailleurs limitée à seulement 7 salles, en dépit de son budget de plusieurs millions d'euros. Mais c'est également aussi en raison de son amateurisme que le film n'a pas été

retenu. En effet, le micro de la prise du son étant visible dans près d'un tiers des plans, le montage lacunaire d'*Avant l'oubli* réduit la crédibilité du film à peu de choses. Conséquemment, rien ne semble indiquer que ce film puisse correspondre à nos intérêts de recherche.

L'élimination d'un deuxième film, *Nuit noire* d'Alain Tasma, peut s'expliquer par de toutes autres raisons. D'abord, parce que la trame narrative de ce film s'articule autour d'un évènement particulier, la manifestation parisienne du 17 octobre 1961. Ici, l'histoire nous amène plutôt sur le chemin de l'interprétation d'un évènement historique, qu'au souvenir lui-même. Aussi, en tenant compte des trois premiers critères de sélection, *Nuit noire* est passé inaperçu.

À la lumière de ce premier tri, les films *Nuit noire* et *Avant l'oubli* sont donc écartés de notre sélection finale et cela, tant pour des questions techniques que pour des raisons de contenus. Ayant classé les autres productions en deux groupes, en fonction de leur façon d'aborder la thématique du souvenir, il faut maintenant choisir lequel formera notre corpus définitif.

En prenant acte des critères élaborés par Sorlin et Ferro – popularité, variété des équipes et des personnalités, attrait médiatique, émergence d'une série ou d'un thème particulier – nous pouvons dresser quelques constats. D'abord, que ce sont les films évoquant le souvenir d'enfance qui ont engendrés les revenus les plus imposants. Toutefois, les films tournés vers le souvenir des soldats comptent une plus grande variété de vedettes. Le critère suivant, l'attrait médiatique, ne permet à aucun de ces deux groupes de se démarquer, puisque nous n'avons pas identifié de polémique ou de débat engendré par la sortie d'un de ces films.

Incapable d'opérer une préférence entre l'un ou l'autre de ces deux groupes de films, notre choix définitif devra donc s'effectuer en fonction des thématiques abordées. Ainsi, nous remarquons que les films du premier groupe ne possèdent en fait que deux caractéristiques communes : ils traitent de souvenirs d'enfance et utilisent la

guerre d'Algérie pour toile de fond historique. Mais ce faisant, leurs trames narratives respectives sont si disparates, qu'il semble impossible d'établir des points de fixation entre ces films. Au surplus, le conflit algérien demeure en retrait. Plus souvent qu'à son tour, il ne sert qu'à placer l'histoire dans un contexte existant. Notre objectif d'identifier les représentations de la guerre d'Algérie ne peut donc être légitimement atteint avec une telle série de films. Il faut donc se tourner vers l'autre groupe.

En cela, les films qui s'intéressent au souvenir des soldats semblent former un ensemble plus cohérent. D'abord, ils se déroulent tous entre 1957 et 1960. Leur zone d'action demeure aussi sensiblement la même. En effet, trois films se situent dans un lieu isolé du reste du monde. Mais tous intègrent leurs personnages dans un cadre de vie militaire. Du reste, la guerre d'Algérie est abordée plus frontalement dans chacun de ces films. Conséquemment, c'est à partir du groupe de films suivant : *L'Ennemi intime*, *Les Aiguilles rouges*, *Mon colonel* et *La Trahison* que nous allons travailler. Une étude approfondie de ces quatre films nous permettra donc d'identifier les représentations de la guerre d'Algérie dans le cinéma français des années 2000.

3.2 Le processus de visionnement

Ayant sélectionné les films qui feront partie de notre corpus, il convient maintenant de les étudier. Toutefois, après avoir présenté les méthodes d'analyse de contenus, lors du premier chapitre, quelques zones d'ombres demeurent à éclaircir. Ainsi, trois questions méthodologiques restent en suspens. Comment doit-on visionner les films? Que faut-il y voir? Et comment créer des séries qui puissent être opérationnelles pour fins d'analyse? En faisant la lumière sur ces trois interrogations, nous serons alors en mesure de présenter, puis d'analyser les films de notre corpus.

La première question qui nous intéresse est de savoir comment visionner les films? Si un visionnement général a suffi pour délimiter les principales thématiques de l'ensemble des productions recensées, il faut dès lors resserrer nos critères de recherche. Se référant à la démarche entreprise par Pierre Sorlin pour étudier le film

Ossessione, nous remarquons qu'il procède en trois étapes. Il délimite d'abord les séquences de l'histoire, pour construire ensuite un schéma narratif global et ainsi créer des liens entre les différents segments. Conséquemment, notre processus de visionnement épousera ces trois étapes. Nous regarderons donc chacun des quatre films du corpus final afin d'y établir les différentes séquences. Le visionnement suivant nous permettra de tracer le schéma narratif général de chaque film¹²⁸. Enfin, suite à ces deux visionnements, nous ferons ressortir les différentes liaisons existantes entre les séquences et la trame de l'histoire. De cette façon, il nous sera alors possible de présenter les films de notre corpus dans le chapitre suivant.

La deuxième question méthodologique à aborder est de savoir ce qu'il faut voir dans les films. Pour ce faire, nous nous baserons à nouveau sur Sorlin. Car, d'après lui « [l]'énorme majorité des films projetés en salle est fondée sur une histoire; pourtant, l'histoire n'est qu'un aspect du film ; sans négliger l'anecdote, qui fournit un point de départ, on doit s'intéresser d'abord à la construction, à la mise en œuvre du matériel filmique. Dans ce matériel, l'image tient une place énorme¹²⁹. » Cette prépondérance de l'image ne doit pas nous faire oublier « [qu'il] existe, dans chaque ensemble filmique, un certain nombre de signes qui ont une signification bien délimitée [...]»¹³⁰ et qui nous permettent de comprendre le langage des œuvres à l'écran.

Pour cette deuxième question, il est possible de chercher quelques éléments de réponses dans le travail de Stuart Hall. En cela, si l'on considère le langage cinématographique comme un système de signes, il faut également voir dans les films les éléments s'y rapportant. Certes, l'image compte pour l'un d'entre eux. Mais le texte, les dialogues, la façon dont un personnage ou une scène se présente, l'idée, l'intention, sont tout autant d'éléments auxquels il faut porter attention. Par conséquent, il est possible de comprendre « quoi voir », ce qui implique alors un

¹²⁸ Les listes résumant les résultats obtenus lors de ces deux visionnements sont disponibles en annexe.

¹²⁹ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 199.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 214.

troisième et dernier visionnement. Celui-ci sera l'occasion de cibler les différentes thématiques et leurs représentations particulières propres à chaque film.

Ainsi, par le biais de ces trois visionnements, nous serons en mesure de pouvoir répondre à la troisième question, à savoir comment créer des séries qui puissent être opérationnelles pour notre analyse. En effet, suite à ces visionnements successifs, nous pourrons tisser de précieux liens entre les différentes productions. Par-là, il nous sera possible d'identifier les séries, les points de fixation¹³¹, que l'on retrouve d'un film à l'autre.

3.3 Grilles de lecture

Au fur et à mesure de ce processus de visionnement, nous avons développé deux grilles de lecture. La première grille – Présentation des films – a d'abord pour fonction de situer les films dans leur contexte de production. Elle nous permet également d'identifier les principaux personnages et les enjeux de la trame narrative. D'ailleurs, ces questions serviront ultérieurement à la présentation détaillée des films de notre corpus, que nous proposerons à la fin de ce chapitre.

¹³¹ Les points de fixation sont des thèmes, des idées ou des tendances que l'on retrouve d'un film à l'autre et qui, parfois, traversent même les époques. Elles constituent les lignes directrices d'un ensemble de films.

Tableau 3.4 Grille A – Présentation des films

Titre du film	Tournage en Algérie?	Inspiré d'un témoignage?	d'un protagonistes	Lieu de l'action	Enjeux
Les Aiguilles rouges	Non, il a été tourné sur le Brévent, dans les Alpes françaises	Oui, il s'agit de l'histoire romancée d'un fait vécu par le réalisateur.	Huit scouts, dont Jean-Pierre, Patrick, Éric et Luc sont les plus importants.	À Chamonix et surtout sur le Brévent	Faire une excursion à la montagne. Retrouver son chemin. Retrouver Éric.
L'Ennemi intime	Non, il a été tourné dans les montagnes de l'Atlas au Maroc	Oui, de plusieurs témoignages de vétérans issus d'une recherche de l'historien et scénariste Patrick Rotman	Le lieutenant Terrien et le sergent Dougnac.	Dans les plateaux algériens	Combattre une Katiba et l'éliminer. Superviser les villages avoisinants.
La Trahison	Oui, il a été tourné en sol Algérien	Oui, il est basé sur le récit, depuis romancé, d'un ancien officier devenu journaliste et ex-PDG de Télérama, Claude Sales	Le lieutenant Roque et son caporal Taïeb.	La zone de l'Algérie n'est pas mentionnée	Superviser les villages voisins. Surveiller les Français de Souche Nord-Africaine. Combattre des fellaghas.
Mon colonel	Oui, et les scènes ont été tournées dans les villes décrites par l'histoire	Oui, d'après le roman d'un journaliste pied-noir, Francis Zamponi.	Le lieutenant Rossi, le colonel Duplan, la lieutenant Gallois et René Ascencio	Dans le Constantinois et à Saint-Arnaud	Superviser Saint-Arnaud. Contrôler la population. Débusquer les fellaghas pour les faire parler.

La deuxième grille, quant à elle, nous permettra d'identifier les principales thématiques – les séries – et de les articuler avec le récit de ces films. Une fois en place, ces éléments nous serviront de point de départ pour l'analyse du corpus filmique dans le chapitre suivant.

Tableau 3.5 Grille B – Identification des thématiques centrales

Titre du film	Thème 1 : Violence		Thème 2 : Mémoire du conflit		Thème 3 : Rapports de force	
	Place de la torture?	Victimes de la violence?	Référents médiatiques?	Souvenirs évoqués?	Protagoniste?	Présence d'un ennemi?
Les Aiguilles rouges	Elle est décrite brièvement sans être visible.	Adrien, le frère de Jean-Pierre, est tué par les fellaghas.	Des nouvelles sont diffusées tant à la radio, dans les journaux et au cinéma.	Luc évoque rapidement son pays natal, l'Algérie française.	Patrick est le chef de la bande. Il est un peu plus âgé que ses camarades.	L'ennemi est une force invisible et menaçante.
L'Ennemi intime	Il y a plusieurs séances de gégène.	Les soldats tués en introduction, les villageois de Taïda, Amar, les prisonniers torturés et le lieutenant Terrien sont au nombre des victimes.	Des capsules d'informations sont diffusées au cinéma.	Dougnac évoque la guerre d'Indochine. Saïd parle des batailles de Monte Cassino. La Résistance est également mentionnée.	Le lieutenant Terrien remplace le précédent dirigeant de la base. Il s'est porté volontaire pour faire la guerre. Son expérience militaire est ténue.	L'ennemi a quatre visages : Amar, Rachid, Idir Danoun et le soldat priant lors du gazage. Autrement, l'ennemi existe, mais sa présence est anonyme, voire invisible.
La Trahison	La séance de torture est entrevue et à peine entendue.	Les villageois déplacés et quelques fellaghas sont les seules victimes présentées.	Il n'y a pas de référents aux médias.	Aucun personnage ne parle du passé.	Le lieutenant Roque dirige le camp.	On dénombre trois ennemis : le sergent Lacène, les fellaghas en embuscade et les quatre soldats musulmans commandés par Roque.
Mon colonel	On compte quelques scènes de torture explicites.	Les habitants de Saint-Arnaud, Ascencio, les torturés, le colonel Duplan et Rossi sont tous victimes de la violence.	La télévision est le seul média cité dans ce film.	La guerre d'Indochine, Buchenwald et la Résistance sont tous mentionnés.	Le lieutenant Guy Rossi, un volontaire, est placé au centre d'une histoire se balançant entre le passé et le présent.	Ici, l'ennemi prend des formes multiples. Soit il est amical, comme Ascencio ou Mohammed. Soit il se résume à une présence, comme les fellaghas exposés sur une place publique.

On y remarquera que les thématiques, après plusieurs visionnements, se focalisent en trois axes. D'abord, il y a présence d'un axe de violence avec les questions concernant la présence de la torture et celle des victimes de la violence. Un autre axe se dessine ensuite autour de l'Histoire avec les thèmes d'évocation du passé et des références médiatiques. Enfin, les questions à propos de la présence de l'Ennemi développent un dernier axe qui, plus largement, concerne les rapports de force entre personnages.

Au demeurant, la sélection de notre corpus touche maintenant à sa fin. Depuis la découverte du bassin de films potentiels, nous avons franchis de nombreuses étapes. Ainsi, après avoir identifiés les films portant sur la guerre d'Algérie durant la période 1999-2009, un tri s'est alors imposé. Pour effectuer cet échantillonnage, les critères de sélection développés par Pierre Sorlin – recettes des films, importance et variété des équipes de production, notoriété des films – ont été bien utiles. Toutefois, force est de constater que nous avons dû les bonifier à l'aide d'un critère supplémentaire : la recherche de séries. Fort de ces critères, il nous a donc été possible de sélectionner quatre films, à savoir : *Les Aiguilles rouges*, *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*. Suite à de nombreux visionnements, nous avons identifié certaines thématiques autour desquelles travailler. En les réunissant sous la forme de deux grilles, il nous sera plus aisé de présenter, puis d'analyser ces différents films.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DU CORPUS

*Le spectacle n'est pas un ensemble d'images,
mais un rapport social entre les personnes, médiatisé par les images.*
Guy Debord¹³².

Nous présentons dans ce chapitre les quatre films de notre corpus. Notre description de chacun des films sera organisée comme suit : d'abord, nous résumons l'histoire de chaque film et nous identifions les principaux personnages. Ensuite, nous présentons les grandes thématiques propres à chacun de ces films. Ces descriptions nous permettent de comprendre de manière générale les films qui seront discutés au chapitre suivant.

4.1 *Les Aiguilles rouges*

Le premier film de notre corpus, *Les Aiguilles rouges*, est une œuvre autobiographique du réalisateur Jean-François Davy. En effet, les péripéties mettant en vedette une troupe de scouts sont tirées d'évènements vécus par Davy il y a plus de 50 ans¹³³. Tourné sur les lieux même de l'action, le film prend pour cadre le massif du Brévent, dans les Alpes françaises.

4.1.1 Résumé du film

En septembre 1960, au milieu d'un paysage idyllique, quelques jeunes s'amuse gaiement. Un premier photographie ses camarades. Un deuxième fait tourner une pièce de monnaie. Un troisième s'allume une cigarette. Et un quatrième écoute attentivement la radio. Autant d'arrêts sur images qui fixent des souvenirs heureux¹³⁴.

¹³² Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris, Gallimard, 1992, coll. Folio, thèse 4, p. 16.

¹³³ *Les Aiguilles rouges* – *L'EXPRESS*. (page consultée le 6 octobre 2013, [En ligne], adresse URL: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/les-aiguilles-rouges_500506.html)

¹³⁴ *Les Aiguilles rouges*, séquence I.

Puis l'annonceur radiophonique intervient : il y a la guerre en Algérie. Sur l'autre rive de la Méditerranée, des soldats français se battent et meurent sous les drapeaux.

Loin de tous ces tracasseries, la troupe de scouts surnommée les *Aigles* se voit confier une mission : escalader le Brévent pour y rejoindre le refuge des *Aiguilles rouges*. Mais ce qui semble être une aventure à la montagne a tôt fait de se transformer en une éprouvante expédition. Ainsi, dès le départ, Patrick, le chef de la troupe, voit son autorité défiée par certains de ses camarades. Puis, en se basant sur des indications erronées, les jeunes scouts perdent leur chemin. Les voilà donc prisonniers d'un environnement aussi hostile qu'idyllique. Dans cette atmosphère de tension, Éric, un des plus âgés du groupe, décide de faire cavalier seul. Et tandis que ses camarades découvrent le refuge dans un état lamentable, lui risque sa vie dans les gorges de la montagne. Après que Patrick soit allé demander de l'aide, les autorités finissent par trouver Éric, sain et sauf. Réunis à l'hôpital, tous les gamins célèbrent la fin de l'aventure avec, en arrière-plan, un feu d'artifices¹³⁵.

Inspiré d'évènements vécus par le réalisateur, *Les Aiguilles rouges* comptent quatre personnages importants. Patrick, le chef de la bande, est un peu plus âgé que les autres et représente la figure d'autorité auprès de ses camarades. Agissant comme un double fictif de Jean-François Davy, c'est lui qui ira chercher du secours suite à la disparition d'Éric. Il entretient également une correspondance affective avec Myriam, une jeune Kabyle¹³⁶.

Cela a tôt fait d'énerver son camarade, Éric, qui vit pleinement sa puberté et découvre le premier amour dans les bras d'Isabelle. Il soupçonne d'ailleurs Patrick d'en pincer pour sa copine, ce qui devient une source de querelles entre les deux garçons. Décidant de faire bande à part au pire moment de l'expédition, Éric perd son chemin et c'est seulement après de longues recherches qu'il sera sauvé.

¹³⁵ *Les Aiguilles rouges*, séquence LXXIII et LXXIV.

¹³⁶ Population berbère d'Algérie, vivant principalement dans la région de la Kabylie.

Entre ce duo d'antagonistes, on retrouve Jean-Pierre, un orphelin élevé par ses grands-parents. Au début de l'aventure, Jean-Pierre est un garçon rustre. Il n'hésite pas à effrayer ses camarades, allant même jusqu'à en menacer certains. Toutefois, la lettre de son frère Adrien, conscrit en Algérie, l'amène à plus de maturité. Ainsi, il devient le bras droit de Patrick lorsque ce dernier cherche du secours. À la fin du récit, Jean-Pierre se fait passer pour son frère, dont il vient d'apprendre le décès et embrasse une jolie fille en geste de commémoration¹³⁷. Contrairement à Jean-Pierre, son camarade Luc n'entame pas l'aventure des *Aiguilles rouges* avec de la frustration. En effet, ce jeune pied-noir émigré en métropole avec sa famille, est un support essentiel pour Patrick. Plein de ressources, Luc ne peut cependant rien contre la triste nouvelle que son père vient lui annoncer à l'hôpital. Le président De Gaulle lâche l'Algérie, ils ne pourront donc jamais retourner au *bled*¹³⁸.

4.1.2 Principales thématiques développées

L'histoire développée par Jean-François Davy prend forme autour des thèmes suivants : fin de l'enfance, contestation de l'autorité et similitude entre la vie des scouts et celle des soldats. Ainsi, dans un premier temps, *Les Aiguilles rouges* annoncent la fin de l'enfance. En effet, l'expédition des Aigles sera bien plus qu'une simple aventure à la montagne. Les jeunes de la troupe vont plutôt y accomplir une transition entre le monde de l'enfance et celui des adultes. Pour certains, les signes de ce passage vers la vie adulte se font ressentir dès l'escale du groupe à Chamonix. Là-bas, chacun s'éveille à la sensualité. D'abord Éric avec Isabelle, mais il y a également Patrick qui lit la correspondance de sa copine Myriam avec avidité. Jean-Pierre devient obsédé par une jeune femme qu'il croise dans la rue. Deux autres gamins, Guy et Bruno font continuellement des blagues à caractère sexuel.

¹³⁷ *Les Aiguilles rouges*, séquence LXXII.

¹³⁸ *Ibid.*, séquence LXIV.

Mais, c'est par-delà les montagnes que nos gamins feront une autre découverte importante. Au plus fort de leur aventure et face au danger, chacun confiera aux autres ses craintes quant à l'avenir. Car si Guy hésite à entrer au lycée, Bruno ne veut pas devenir poissonnier comme ses parents. Quant à L'Arsouille, le benjamin du groupe, il dit craindre la naissance de son petit frère, nouveau concurrent dans le cœur de ses parents.

Dans cette expédition en pleine montagne, *Les Aiguilles rouges* offrent également l'occasion de contester l'autorité en place. En l'absence des adultes, les critiques se tournent alors naturellement vers Patrick, le chef de la bande. Bien qu'ils soient plusieurs à défier ouvertement les consignes de Patrick, c'est toutefois Éric qui va le plus loin. Convaincu d'avoir en son camarade un rival dans la conquête d'Isabelle, Éric ne rate pas une occasion de critiquer les décisions de son chef. Cette attitude belliqueuse le conduira à faire cavalier seul, au péril de sa vie. Pour d'autres gamins de la troupe, la contestation de l'autorité passe plutôt par des gestes symboliques. Entrés dans une église pour se reposer, un autre garçon du nom de Tatave va pisser dans un bénitier, tandis que Bruno et Guy vont y voler du vin de messe. Puis, aux abords d'un téléphérique désuet, les jeunes dévalisent le commerce touristique avoisinant¹³⁹.

Et, hors de ce petit groupe de scouts, la correspondance de Myriam nous apprend qu'elle-aussi conteste ses aînés. Souhaitant quitter le nid familial, elle lit *L'Humanité* et se dispute avec son père à propos de la guerre en Algérie. Même Patrick sera touché par cette logique de défiance. En effet, lorsqu'une battue s'organise pour aller chercher son camarade égaré, Patrick reste un moment seul avec le gendarme de la région, responsable des recherches. En dépit de sa propre position d'autorité, le

¹³⁹ *Les Aiguilles rouges*, séquence XXXIII.

policier n'hésite pas à critiquer Patrick, lui affirmant que nul n'est tenu d'obéir à un ordre qui paraît absurde¹⁴⁰.

Alors que ces jeunes scouts cherchent leur camarade perdu en montagne, leurs aînés vivent une situation autrement plus difficile sur l'autre rive de la Méditerranée. Ainsi, avec la guerre d'Algérie pour toile de fond, *Les Aiguilles rouges* tentent d'assimiler la vie de ces gamins à celle de vrais soldats. Cette ressemblance se fait d'abord ressentir dans les lieux où l'action se déroule. Comme leurs aînés, les jeunes scouts se retrouvent seuls, dans un milieu à la fois magnifique et truffé de dangers. D'ailleurs, même le vocabulaire employé rappelle l'aspect militaire de leur aventure. Plusieurs gamins n'hésitant pas à qualifier leur expérience de crapahutage¹⁴¹. Enfin, lorsque le groupe atteint le refuge des *Aiguilles rouges*, dans un état de décrépitude avancé, Jean-Pierre est complètement désespéré. Il choisit alors ce moment pour se lancer dans une diatribe contre leur expédition, allant même jusqu'à comparer leur aventure à celle des conscrits qui, comme son frère Adrien, sont pris en Algérie¹⁴².

Au demeurant, le premier film de notre corpus raconte une aventure à la montagne qui tourne mal. Mais au-delà de leurs péripéties, ces jeunes apprendront à mieux se connaître. En prenant exemple sur leurs aînés postés en Algérie, ils acquerront de la maturité, mais découvriront les désillusions de la vie adulte par la même occasion.

4.2 *L'Ennemi intime*

Le deuxième film de notre corpus est, quant à lui, le produit d'une collaboration à trois voix. À la demande de l'acteur Benoît Magimel¹⁴³, le réalisateur Florent Emilio Siri prépare un film sur la guerre d'Algérie. Pour ce faire, Magimel sollicite également les conseils de l'historien Patrick Rotman, déjà à l'aise avec la

¹⁴⁰ *Les Aiguilles rouges*, séquence LIX.

¹⁴¹ Le crapahutage est une expression du langage populaire français pour décrire un déplacement dans un milieu difficile, pour des raisons militaires

¹⁴² *Les Aiguilles rouges*, séquence XLIX.

¹⁴³ Lauréat du prix d'interprétation à Cannes en 2001 pour le film *La pianiste* de Michael Haneke.

scénarisation et la réalisation¹⁴⁴. Ensemble, ils développent une version fictive du drame vécu par les soldats français postés dans le djebel algérien à la fin des années 1950, bien que le tournage se soit déroulé dans les montagnes marocaines.

4.2.1 Résumé du film

En 1959, dans les hauts plateaux de l'Algérie, deux patrouilles de l'Armée française entreprennent une expédition matinale. Persuadés d'être attaqués par des fellaghas¹⁴⁵, les deux groupes se mitraillent l'un et l'autre¹⁴⁶. Après cet incident, qui provoque la mort du chef de la troupe, le lieutenant Terrien est dépêché sur place¹⁴⁷. Si le nouveau commandant est humaniste et rêve d'une pacification en douceur, l'expérience sur le terrain anéantit progressivement tous ses espoirs. Alors que les opérations de surveillance s'intensifient, la région devient de plus en plus explosive. L'Ennemi est toujours présent, mais il sait se cacher. Il est invisible...

Entre le contrôle des villages avoisinants, les déploiements en zone interdite et les recherches pour capturer Slimane, le chef de la katiba¹⁴⁸ locale, le lieutenant Terrien est rongé par les horreurs de la guerre. Depuis son campement, bordant une falaise, le lieutenant amorce une descente aux enfers. Tandis que ses camarades trouvent d'autres échappatoires, lui, devra faire face à son destin et à une mort certaine.

Inspiré des témoignages d'anciens appelés de la guerre d'Algérie, *L'Ennemi intime* met en scène la vie de cinq soldats aux profils bien différents. Principal protagoniste du film, le lieutenant Terrien est un volontaire aux accents humanistes. Remplaçant un mort à pied levé, il en est à sa première mission de commandement, lui qui est architecte dans le civil. Si rapidement, le lieutenant est confronté à la dureté des

¹⁴⁴ Il est notamment le scénariste du film *Nuit noire*, précédemment rejeté de notre corpus, mais aussi le réalisateur d'un documentaire, paru en 2002, sous le titre *L'Ennemi intime*.

¹⁴⁵ Surnom donné aux combattants du FLN. Le diminutif de *fell* peut également être employé.

¹⁴⁶ *L'Ennemi intime*, séquence III.

¹⁴⁷ *Ibid.*, séquence VI.

¹⁴⁸ La katiba est une forme d'organisation militaire à l'intérieur de l'Armée du FLN. Elle est généralement composée d'une centaine d'hommes et se déplace principalement la nuit.

opérations sur le terrain, ses subalternes tâchent de lui faire voir les réalités de la guerre d'un point de vue strictement militaire. Après avoir rejeté la torture comme forme d'interrogatoire, Terrien n'hésite pas à en user par la suite. Plus tard, il cause la mort de civils et son comportement mute progressivement. Il ne lit plus le courrier de ses proches et porte des verres fumés lors d'une exécution¹⁴⁹. Le lieutenant Terrien va même jusqu'à retarder son retour à Grenoble, auprès de sa famille, préférant aller seul au cinéma¹⁵⁰. Dans une des scènes finales, Terrien salut l'unique personne qui le fait sourire¹⁵¹. Et périt l'instant d'après.

Contrairement à son supérieur hiérarchique, le sergent Dougnac vit la guerre d'Algérie comme une sorte de purgatoire. Vétéran de l'Indochine, où il a laissé femme et enfant, Dougnac respecte les idéaux du lieutenant sans toutefois les partager. Ainsi, il protégera Terrien d'éventuelles représailles quand ce dernier refuse de faire torturer un prisonnier dans son camp. Mais, après la mort inattendue du capitaine Berthaut, lui-aussi un vétéran de l' "Indo", Dougnac vit un épisode de folie. Dans sa détresse, il joue de la trompette à tue-tête, ce qui couvre également les cris des torturés. Il pousse même son délire à essayer les instruments de torture sur son propre corps¹⁵². À la fin du film, Dougnac a cependant réalisé la futilité de la guerre et déserte pour son salut¹⁵³.

Si Terrien vit une descente aux enfers et Dougnac une sorte d'épiphanie, le parcours des soldats musulmans est tout aussi complexe. Il y a d'abord Saïd qui, après avoir refusé de s'engager avec le FLN, voit sa famille être assassinée par les fellaghas. Ne connaissant rien d'autre que la guerre, lui qui survécut aux batailles de Monte

¹⁴⁹ *L'Ennemi intime*, séquence L.

¹⁵⁰ *Ibid.*, séquence LII.

¹⁵¹ *Ibid.*, séquence LVII.

¹⁵² *Ibid.*, séquence LIII.

¹⁵³ *Ibid.*, séquence LVIII.

Cassino¹⁵⁴, Saïd préfère agir avant de discuter. Son tempérament expéditif l'amène même à tuer de sang-froid son alter ego, un certain Idir Danoun, lorsque ce dernier lui démontre la vacuité de sa propre existence.

Il y a ensuite, Idir Danoun, un autre vétéran de Monte Cassino qui, pourtant, choisit une voie opposée à celle de Saïd. En effet, Danoun ne travaille pas pour les Français; il n'est qu'un fellagha. Toutefois, après avoir été livré aux hommes de Terrien, Idir Danoun révèle sa vraie nature. Pour lui, les Algériens n'ont aucune porte de sortie, car ni la France, ni le FLN ne les laisseront vivre en paix.

Enfin, il y a Rachid, un fellagha que Dougnac a fait changer de camp. Déchiré entre ses nombreuses allégeances, Rachid va retourner vers les fellaghas, mais ces derniers n'auront plus aucune pitié pour lui. Ils seront plus cléments avec son neveu Amar.

En effet, suite au massacre du village de Taïda, les soldats français découvrent un jeune survivant, terré au fond d'un puits¹⁵⁵. Ce garçon, Amar, s'avère être le neveu du soldat Rachid. N'ayant plus d'autre famille, il est amené à la base des Français, où il devient aide de camp. Mais le garçon, qui a déjà vu trop de violences dans sa courte vie, ne peut en supporter davantage. C'est donc après une séance de torture qui tourne mal qu'il s'échappe du camp, sous le regard hébété du lieutenant Terrien. Leur réunion, à la toute fin du film, signera l'arrêt de mort de ce dernier.

4.2.2 Principales thématiques développées

L'histoire développée par Florent Emilio Siri se concentre autour de deux points précis : la dualité et la transformation des personnages. D'abord, *L'Ennemi intime* est un film où s'expose une constante dualité. Que ce soit entre des personnages, des groupes, des religions ou des situations différentes, tous les éléments de l'histoire

¹⁵⁴ Monte Cassino est le lieu où quatre batailles se déroulèrent entre janvier et mai 1944. La victoire des Alliés contribua à la reconquête de la France sur l'Allemagne nazie. Le film *Indigènes* (2005) de Rachid Bouchareb, expose le courage des soldats français d'origine maghrébine à l'issue de ce conflit.

¹⁵⁵ *L'Ennemi intime*, séquence LII.

fonctionnent sur un mode binaire. Si la séquence d'introduction présente deux patrouilles de soldats qui s'entretuent par erreur, les plans suivants sont tout aussi dualistes. Ainsi, dès le lendemain, les Français enterrent leurs morts. Mais dans le plan précédent, on aperçoit deux scorpions, dans une lutte à mort, sous le drapeau tricolore. Quelques instants après la cérémonie, le nouveau commandant arrive à la base. Fraîchement débarqué de la Jeep, le lieutenant Terrien rencontre son officier en second, le sergent Dougnac. Bien qu'entre les deux hommes le contact soit bon, Terrien et Dougnac réalisent assez rapidement qu'ils proviennent d'horizons profondément différents. Dans ce face-à-face, le nouveau lieutenant, naïf et humaniste se confronte au sergent, un vétéran qui comprend la véritable nature du conflit. Leurs chemins se croiseront un temps, mais pour l'essentiel Dougnac et Terrien évolueront dans des directions complètement opposées.

Et si les officiers supérieurs ne partagent pas les mêmes points de vue, il en va tout autant pour les autres soldats. Parmi eux, se trouvent deux algériens, Rachid et Saïd. En dépit de leur appartenance au même groupe ethnique, les deux hommes ne sauraient être plus éloignés. Ainsi, Saïd est un vétéran de Monte Cassino. Rapide sur la gâchette, il a vu le FLN tuer sa famille lorsqu'il a refusé de se joindre à eux. Rachid, pour sa part, est un ancien fellagha que le sergent Dougnac a rallié à la cause française. Bien qu'il habite avec les Français sur leur base, certains membres de sa famille se trouvent non loin, à Taïda.

D'ailleurs une autre dualité de *L'Ennemi intime* s'exprime par le biais de la famille. Séparés par la Méditerranée, deux enfants sont témoins de la guerre d'Algérie. Le premier, Amar, y participe même directement. Quant au second enfant, il s'agit de Pierre, le fils du lieutenant Terrien. Il vit avec sa mère à Grenoble, et attend le retour de son père. Sans rien voir de la violence en Algérie, il joue à la guerre avec ses amis, sans se soucier du temps qui passe¹⁵⁶.

¹⁵⁶ *L'Ennemi intime*, séquence LI.

La dualité du film *L'Ennemi intime* ne se limite pas qu'aux relations entre deux personnages, elle peut également affecter des groupes de plus grande importance. Ainsi, remarque-t-on une grande disparité dans les pratiques religieuses des soldats. En effet, si les musulmans déclament des prières pour honorer leurs morts, les Français préfèrent rendre un hommage civique à leurs défunts. De plus, juste avant de gazer une troupe du FLN, Terrien croise un fellagha qui lui récite la *shahada*¹⁵⁷. Aussi, lors des célébrations de Noël, les soldats entonnent en cœur une version déchristianisée du cantique *Sainte Nuit*¹⁵⁸.

Enfin, le principe de dualité prend tout son sens dans une des scènes-clés du film. Se voyant confié un fellagha, Dougnac et ses hommes partent pour une corvée de bois¹⁵⁹. Sur le chemin qui mène à une clairière, Saïd se rend compte que le prisonnier, Idir Danoun, est un vétéran de la Deuxième Guerre mondiale. Arrivé au lieu de l'exécution, Danoun se fait offrir une dernière cigarette. Une fois les deux extrémités allumées, le fellagha la présente à Saïd. Pareille au destin des Algériens, cette cigarette se consume par les deux bouts. Frustré d'entendre une vérité aussi dure, Saïd n'hésite alors pas à tuer le prisonnier, que Dougnac venait à peine de libérer¹⁶⁰.

Le second point d'ancrage du film de Florent Emilio Siri est la transformation des personnages. Ainsi, face aux affres de la guerre, chacun évolue différemment. C'est d'abord le cas pour le lieutenant Terrien, un humaniste que la guerre aura tôt fait de transformer. Au fil du temps, il cherche à oublier ses proches et se met à boire. Puis,

¹⁵⁷ Profession de foi prononcée par les musulmans, attestant de leur croyance en Dieu et en Muhammad comme son prophète. C'est un des cinq piliers de l'Islam.

¹⁵⁸ *L'Ennemi intime*, séquence LV.

¹⁵⁹ Nom officiel d'un processus d'exécution employé durant la guerre d'Algérie. Un prisonnier est amené dans un lieu isolé, soit une clairière, une forêt ou un champ, sous prétexte d'une promenade ou pour aller ramasser du bois. Arrivé là, les soldats libèrent leur homme et lui ordonnent de prendre la fuite. Dès que le prisonnier tente de partir, il est alors abattu sans sommation. Dans le film *Mon colonel*, le capitaine Roger résume le procédé en parlant d'une formule consacrée : « s'est enfui et a été abattu après les trois sommations d'usage » (19:34-19:56), ce qui permet aux tortionnaires de sauver leur honneur.

¹⁶⁰ *L'Ennemi intime*, séquence XXXV.

lors d'une exécution, Terrien refuse de regarder le condamné droit dans les yeux. Ainsi, sa transformation est achevée.

Contrairement à son supérieur immédiat, le sergent Dougnac vit la guerre comme une lente réhabilitation. Vétéran à l'allure rigide, l'officier éprouve un grand mal de vivre. Marqué par la violence du conflit et la mort d'un de ses amis, Dougnac décide de s'automutiler, employant la gégène¹⁶¹ sur son propre corps. Puis, réalisant la futilité de la guerre, le sergent Dougnac va désertier l'Armée pour redevenir un homme.

Ainsi, le film *L'Ennemi intime* raconte la descente aux enfers d'un soldat meurtri par la guerre en Algérie. Cependant, au-delà de ce rapide préambule, le film de Florent Emilio Siri met en lumière la constante dualité des événements, qui s'ancrent dans l'Histoire.

4.3 *Mon colonel*

Le troisième film de notre corpus, *Mon colonel*, présente quant à lui une histoire alternant entre le passé et le présent. Tourné en Algérie d'après le scénario de Costa-Gavras, ce film réunit plusieurs têtes d'affiche, dont le chanteur Charles Aznavour et Olivier Gourmet, récipiendaire d'un prix d'interprétation à Cannes en 2002.

4.3.1 Résumé du film

Au milieu des années 1990, Raoul Duplan, un colonel à la retraite, est retrouvé assassiné chez lui. Quelques jours après, les bureaux de l'Armée reçoivent un colis contenant les pages d'un journal intime. Ces notes racontent la vie de Guy Rossi, le jeune adjoint du colonel décédé. Participant à l'enquête de la police, la lieutenant Gallois navigue entre les pages du journal de Rossi et les interrogatoires de ceux qui

¹⁶¹ Vient du mot *génératrice*, et qui était employée par les soldats français lors de la guerre d'Algérie. L'instrument est utilisé pour torturer des prisonniers. À l'aide d'une manivelle, on active une dynamo électrique. Le courant produit passe par différentes électrodes. Pour faire parler un torturé, il faut le placer dans une bassine d'eau, ce qui favorise la diffusion de l'électricité. Puis, on appose des électrodes sur certaines des parties les plus sensibles de son corps, en particulier les parties génitales.

furent ses proches, à une lointaine époque. Au fil de ses recherches, elle apprend les motivations du jeune lieutenant à s'engager dans la guerre en Algérie.

Dans le passé, Rossi fait une rencontre fascinante avec le colonel Duplan. Celui-ci deviendra, pour quelques temps, un père de substitution qu'il cherchera continuellement à satisfaire. Toutefois, lorsque le jeune Rossi, juriste de formation, analyse le contenu de la loi des pouvoirs spéciaux, il réalise la portée de son nouveau travail : organiser la torture de nombreux Algériens. Conscient du piège dans lequel vient de tomber son adjoint, Duplan lui parle du mythe d'Antigone, cette princesse grecque condamnée à mort pour avoir désobéi aux ordres du roi Créon.

Dans le temps présent, Gallois est désormais en mesure d'identifier l'assassin du colonel. Il s'agit du père de Guy Rossi. Cherchant à comprendre les raisons de la disparition de son fils, celui-ci a confronté le colonel Duplan chez lui et, insatisfait de sa réponse, n'a pas hésité à le tuer. Par-là, le père du jeune lieutenant disparu des décennies plus tôt, tente ainsi de faire renaître la mémoire de son fils, victime de la guerre.

En dépit d'un grand nombre de personnages importants, seuls quatre d'entre eux se détachent véritablement du lot pour former ainsi les principaux piliers de l'histoire. Il y a d'abord Guy Rossi, le jeune lieutenant autour duquel l'action du film se déroule. Fraîchement sorti de la faculté de droit, il s'engage comme volontaire pour aller combattre en Algérie. Ses motivations sont toutefois ambiguës. S'est-il engagé pour plaire à son père, lui-même vétéran de guerre, ou pour faire chanter son ex-copine, Isabelle? Arrivé dans la petite ville de Saint-Arnaud, il y découvre une cohabitation plus ou moins sereine entre les pieds-noirs et les musulmans. Sous le regard ferme mais bienveillant du colonel Duplan, Rossi va découvrir le travail ingrat de la pacification, où interrogatoire, menaces et contrôle de la population forment son lot quotidien.

Témoin de la vie de Guy Rossi, mais à une autre époque, la lieutenant Gallois est une agente de liaison militaire. Sa mission est d'assister la police au cours de l'enquête Duplan. D'abord chargée de résumer le contenu du journal intime à ses supérieurs, qui craignent que le tueur ne s'en prenne au Président¹⁶², Gallois découvre les mésaventures de son aîné. Après avoir reçu les dernières pages du journal, qu'elle parcourt avec avidité, elle sait désormais qui a tué le colonel Duplan. Elle va donc rencontrer le père de Rossi et lui demande plus de détails sur la vie de son fils.

Si Gallois est un peu le prolongement de Guy Rossi à une époque plus récente, le personnage de Raoul Duplan constitue plutôt l'alter ego négatif du jeune soldat. Impressionné par son supérieur, le jeune lieutenant Rossi cherche l'approbation de ce nouveau père. Mais le colonel se révèle un homme bien dur. En effet, il n'hésite pas à poser des gestes aussi symboliques que sadiques en exposant publiquement les dépouilles de fellaghas morts au combat ou en pique-niquant avec un florilège de militaires et de civils, dans une zone dangereuse¹⁶³. Ayant pour objectif de briser la guérilla, Duplan se réjouit d'apprendre l'étendue des pouvoirs spéciaux. Il propose alors la création d'un centre d'interrogatoire dans l'école primaire de la ville. Puis, poussant Rossi à faire des choix de plus en plus déchirants sur le plan moral, le colonel devra porter, du moins pour une part, la responsabilité de sa disparition. Dans le temps présent, le mépris avec lequel il traite le père de Guy Rossi, va le mener directement à la mort.

Enfin, il existe un autre alter ego au personnage de Guy Rossi. Celui-là, plus positif, se dessine en la personne de René Asencio. Cet instituteur, rencontré lors de la réquisition de l'école primaire de Saint-Arnaud, se lie rapidement d'amitié avec le lieutenant Rossi.¹⁶⁴ Humaniste, Asencio tente de conscientiser son nouvel ami aux

¹⁶² Fait à noter, le Président dont il est question est ici François Mitterand, un acteur également très important durant la guerre d'Algérie, puisque les pouvoirs spéciaux ont été votés par l'Assemblée nationale lorsqu'il était le Garde des Sceaux (Ministre de la Justice), le 12 mars 1956.

¹⁶³ *Mon colonel*, séquence V.

¹⁶⁴ *Ibid.*, séquence XXIX.

conséquences de la colonisation sur la population musulmane d'Algérie. Après avoir été victime d'un attentat lors des célébrations du 14 juillet, l'instituteur est envoyé dans un hôpital de la région. C'est là-bas que, lors d'une permission, le jeune Rossi lui confiera des informations top secrètes qu'Asencio n'hésitera pas à transmettre aux fellaghas. Après la mort de son ami, c'est le même Asencio qui confiera le journal intime de Rossi à son père. Grâce à ce geste, l'instituteur fait ainsi renaître la mémoire de son ami disparu.

4.3.2 Principales thématiques développées

L'histoire développée par Laurent Herbiet s'articule autour de trois principaux éléments : la figure du père, le retour des fantômes et la tragédie. Dans un premier temps, le film *Mon colonel* s'intéresse à la figure paternelle. Ainsi, le personnage de Guy Rossi, jeune volontaire sorti de la fac, rencontre-t-il son nouveau supérieur hiérarchique, le colonel Raoul Duplan. Vétéran de la Résistance, de Buchenwald¹⁶⁵ et de l'Indochine, ce dernier possède la même expérience de combat que le père de Rossi. Aussi, il n'est pas étonnant que le jeune lieutenant le désigne comme un père de substitution. Fasciné par l'ascendant que le colonel exerce sur lui, Rossi cherchera, en vain, à combler cette nouvelle figure paternelle. Une trentaine d'années plus tard, afin de terminer le deuil de son fils disparu, le père de Guy Rossi se rend chez le colonel Duplan pour en savoir plus. Mais, face à la froideur de Raoul Duplan, le vieil homme désemparé tire sur le militaire retraité. Ainsi, le père naturel prend le pas sur le père de substitution. L'image du double désormais brisée, le deuil du fils peut enfin être accompli.

Le film de Laurent Herbiet s'attarde aussi, dans un deuxième temps, au retour des fantômes. En effet, dans un jeu de balancier continu entre le passé et le présent, des spectres hantent les principaux protagonistes. Si, dans l'époque présente, Rossi obsède à la fois son père et la lieutenant Gallois, d'autres fantômes reviennent

¹⁶⁵ Camp de concentration de l'Allemagne nazie.

troubler les vivants. Ainsi, lorsque Gallois consulte le journal du jeune lieutenant, elle y découvre une référence rappelant que « La France sans l'Algérie ne serait plus la France¹⁶⁶. » Tout en sachant que l'affirmation avait été lancée par le Ministre de la Justice de cette époque, devenu le Président François Mitterand, elle ne peut s'empêcher d'éprouver un petit malaise¹⁶⁷. Et en regardant plus loin dans le passé, l'adjoint de Gallois n'hésite pas à dévoiler un autre fantôme. Ce faisant, il fait remarquer à sa patronne que le nom de Saint-Arnaud – ville importante dans l'histoire de Guy Rossi – réfère à un militaire français du XIX^e siècle connu pour avoir asphyxié des centaines d'indigènes¹⁶⁸. Enfin, lorsque dans les années 1950, le lieutenant Rossi réquisitionne l'école primaire de Saint-Arnaud pour en faire un centre de torture, l'instituteur René Ascencio lui fait remarquer qu'après avoir servi l'Armée, le bâtiment leur sera rendu avec quelques fantômes en plus. C'est d'ailleurs à ce moment que Rossi aperçoit un portrait poussiéreux du Maréchal Pétain, ne manquant pas de rappeler à Ascencio qu'il existe déjà des fantômes dans son établissement¹⁶⁹.

Le film *Mon colonel* s'intéresse également, dans un troisième temps, aux formes classiques de la tragédie. Et c'est à travers le parcours du lieutenant Rossi, déchiré entre son devoir et son sens moral, que s'expriment justement toutes les tragédies. Trois drames de la littérature occidentale sont alors évoqués. D'abord, on retrouve Antigone, une princesse grecque condamnée à mort par le roi Créon pour la seule raison d'avoir voulu enterrer son frère, tombé en disgrâce. Ainsi, ce n'est pas par pur hasard que le colonel Duplan raconte ce passage de la littérature antique à son jeune

¹⁶⁶ Cette affirmation rappelle celle lancée par Guy Mollet lors de son investiture à la Présidence du Conseil (« Est-il besoin d'insister sur ce que deviendrait la France sans l'Algérie et l'Algérie sans la France ? » *Guy Mollet, 31 janvier 1956*. (page consultée le 24 septembre 2013, [En ligne], adresse URL: <http://www.lours.org/default.asp?pid=334>). Pour plus de détails, vous référer à la note 63.

¹⁶⁷ *Mon colonel*, séquence XII.

¹⁶⁸ Dans les années suivant la conquête de l'Algérie, le capitaine Armand Jacques Leroy de Saint-Arnaud pratique l'*enfumade* des peuplades indigènes. Ainsi, après avoir trouvé refuge dans des cavernes, ceux qui cherchaient à éviter les combats étaient alors emmurés vivants, jusqu'à l'asphyxie.

¹⁶⁹ *Mon colonel*, séquence XXVII.

adjoint. Car, après avoir tué quelques fellaghas, le colonel décide que leurs cadavres seront exposés sur la place publique, ce qui enverra un message clair à tous leurs frères d'armes. Toutefois, en dressant ce parallèle morbide, Duplan prévient subtilement le lieutenant Rossi du sort qui l'attend si ce dernier désobéit aux ordres.

La tragédie menace également le jeune Rossi lorsqu'il fraternise avec l'instituteur Ascencio. Son nouvel ami lui parle alors du livre de Camus intitulé *La Peste*, sans oublier de mentionner à quel point l'auteur pied-noir fût conpue par sa propre communauté¹⁷⁰. La proximité entre Camus et le lieutenant permet alors de comprendre l'évolution de Guy Rossi. Ne pouvant supporter cette « peste » qu'est la torture, mais ayant des obligations militaires à respecter, le jeune lieutenant se retrouve piégé entre le dégoût et le déshonneur.

Enfin, la tragédie se prolonge avec l'attentat du 14 juillet. À ce moment, l'instituteur Ascencio est victime d'une bombe artisanale du FLN¹⁷¹. Après l'avoir secouru, Rossi se rend au quartier général, pour prendre une douche. Toutefois, il réalise en se lavant que ses mains sont couvertes de sang. Dans un geste qui rappelle la démence de Lady Macbeth, le lieutenant se lave frénétiquement les mains¹⁷². Cette action symbolique évoque déjà toute l'ampleur du drame que vivra Rossi, jeune juriste en phase de se transformer en bourreau.

En définitive, *Mon colonel* raconte les mésaventures d'un soldat en quête de lui-même. Le film relate également les efforts de ses proches pour raviver sa mémoire perdue, quelques quatre décennies auparavant. Ainsi, le travail de Laurent Herbiet en est un de mémoire, où le passé se voit continuellement évoqué au présent, les agissements d'hier ayant un impact sur ceux de demain. La disparition de Guy Rossi était déjà connue des dieux, et même du colonel.

¹⁷⁰ *Mon colonel*, séquence XXVIII.

¹⁷¹ *Ibid.*, séquence XXIX.

¹⁷² *Ibid.*, séquence XXX.

4.4 *La Trahison*

Quant au quatrième film de notre corpus, *La Trahison*, il met en scène un groupe de soldats français postés à la lisière des steppes algériennes. Ce film de Philippe Faucon, tourné en Algérie même, ne compte aucune grande vedette dans sa distribution. Ainsi, en se basant sur le nombre d'entrées réalisées par écran, *La Trahison* est le plus rentable des quatre films de notre corpus¹⁷³.

4.4.1 Résumé du film

Dans la nuit, un groupe de militaires mettent la main sur un homme. L'obscurité aidant, nul ne semble reconnaître le personnage¹⁷⁴. Le jour suivant, le lieutenant Roque, qui dirige une troupe dans un avant-poste militaire, est convoqué chez son supérieur hiérarchique. Là-bas, il apprend que son ancien adjoint musulman, le sergent Lacène, a été capturé la nuit dernière. Passé à l'ennemi, ce dernier a récemment informé l'Armée d'un complot à venir¹⁷⁵. D'ici quelques jours, les quatre autres soldats musulmans commandés par Roque vont l'assassiner et livrer toute la troupe aux mains du FLN. Choqué par ces révélations, le lieutenant Roque se lance dans une enquête pour vérifier la véracité des dires de Lacène. Car, après tout, faut-il vraiment faire confiance à quelqu'un qui a déjà trahis?

Au fil de ses recherches, Roque découvre bien peu d'éléments compromettants. Mais une fois que sa confiance a été ébranlée par le doute, il est difficile de retourner en arrière. Après avoir fouillé les chambres de ses quatre soldats, le lieutenant retourne consulter son supérieur. Les engagés musulmans seront arrêtés le lendemain et Roque ne peut rien y faire. Tirailé entre ses devoirs militaires et ses obligations morales, le jeune lieutenant ne peut que suivre les ordres. Mais, une question reste en suspens : qui est le véritable traître?

¹⁷³ Le lecteur se réfèrera au chapitre III, page 40.

¹⁷⁴ *La Trahison*, séquence I.

¹⁷⁵ *Ibid.*, séquence III.

L'histoire du film *La Trahison* s'articule autour de deux personnages antagonistes. D'abord, il y a le lieutenant Roque, un homme jeune et réfléchi, qui commande aux destinées de toute la troupe. Sans trop connaître les détails de sa vie privée, on constate qu'il a le respect de ses soldats. Dans la foulée de la capture de Lacène et des révélations qui s'en suivent, Roque décide de prendre les choses en mains. Immédiatement après avoir pris connaissance du complot, il annonce que les patrouilles de nuit seront doublées, ce qui lui permettra subtilement de surveiller Taïeb. Malgré tout le respect qu'il porte à son officier musulman, le lieutenant en fait la cible principale de ses recherches. Est-il un traître? Ce peut-il que Taïeb ait incité les autres à le suivre? De plus, il interdit aux quatre soldats de travailler en équipe, préférant leur assigner des groupes séparés. Mais, en dépit de ses recherches infructueuses, le lieutenant devra se résoudre à les faire arrêter, sur ordre de son officier supérieur.

Quant au caporal Taïeb, l'autre personnage formant cette dualité, il se présente sous les traits d'un bon soldat. Ainsi, dès qu'il apprend le retour de Lacène, Taïeb demande au lieutenant Roque de lui confier son arme, pour aller tuer le traître¹⁷⁶. Lorsque Taïeb part faire les rondes de nuit avec son supérieur, il lui propose même de le laisser dormir¹⁷⁷. Un peu plus tard, les soldats français exposent quelques cadavres de fellaghas au bord d'une route. Taïeb reçoit alors un chapelet d'insultes de la part d'une vieille musulmane¹⁷⁸. Cependant, sous ses allures respectables, le caporal Taïeb a des choses à cacher. En effet, servant de traducteur aux soldats de Roque, il altère volontairement le contenu de ses discussions avec les paysans¹⁷⁹. Et le soir venu, lorsqu'il se retrouve seul avec ses coreligionnaires, personne ne peut comprendre leurs sujets de conversation. Quelques jours plus tard, les quatre soldats musulmans

¹⁷⁶ *La Trahison*, séquence IV.

¹⁷⁷ *Ibid.*, séquence XXVI.

¹⁷⁸ *Ibid.*, séquence XIX.

¹⁷⁹ *Ibid.*, séquence XXXIII.

sont arrêtés pour trahison et conduit au quartier général. Là-bas, Taïeb lance un « Vive l'Algérie » à son lieutenant, qui le regarde, dubitatif¹⁸⁰.

4.4.2 Principales thématiques

L'histoire développée par Philippe Faucon est composée de deux thématiques centrales : la multiplicité des trahisons mais également le contraste entre le jour et la nuit. Ainsi, le film se concentre d'abord sur les nombreuses trahisons qui se trament entre les personnages. En effet, dès les premières minutes, une trahison s'opère déjà. Le sergent Lacène, un déserteur ayant rejoint les fellaghas, se rend aux autorités militaires. En plus de cette reddition, Lacène livre aux Français des informations privilégiées quant aux plans du FLN. C'est ainsi que le lieutenant Roque apprend que ses quatre soldats musulmans complotent à son insu. Déchiré entre les faits que lui apporte son supérieur et son attachement envers les hommes incriminés, Roque préfère mener sa propre enquête. Ce faisant, la confiance du jeune lieutenant est progressivement ébranlée. Tant et si bien qu'il n'hésitera pas à mentir ouvertement au caporal Taïeb et à ses camarades.

Mais si le lieutenant Roque épie les soldats qu'il soupçonne de trahison, ceux-ci le lui rendent bien. Car lorsqu'ils se retrouvent seuls, les quatre musulmans en profitent pour discuter à l'abri des oreilles indiscretes. Signe que le lien de confiance unissant les quatre soldats et le lieutenant Roque est définitivement brisé, ce dernier utilise de faux prétextes pour faire arrêter chacun des incriminés.

Et si chaque personnage principal est amené à trahir quelqu'un d'autre, cela vaut également pour les figurants. Ainsi, lors de courts apartés, on aperçoit certains villageois se rendre aux bureaux de l'Armée pour y dénoncer les collaborateurs du FLN. Après avoir inculpés les fellaghas, les paysans repartent chez eux. Mais la main

¹⁸⁰ *La Trahison*, séquence XLIX.

vengeresse du FLN n'est pas très loin. Et un des accusateurs est alors assassiné en pleine rue, juste avant le coucher du soleil¹⁸¹.

D'ailleurs, ce contraste évident entre les deux périodes de la journée, constitue la seconde thématique du film *La Trahison*. Ainsi, durant la journée, chacun vaque à ses occupations, mais lorsque le soleil se couche, des complots se trament, ici et là. Ce continuel va-et-vient se joue sur trois tableaux à la fois. D'abord, on retrouve ce contraste chez le lieutenant Roque. Le jour, il apprend la capture de Lacène et les révélations qui en découlent. Le soir venu, pour surveiller subtilement les comploteurs, il ordonne que les rondes de nuit s'effectuent désormais à deux plutôt que seul. Prenant le premier tour de garde avec le caporal Taïeb, Roque cherche ainsi à démasquer l'intriguant.

Ensuite, l'effet de contraste se prolonge par les gestes accomplis entre les quatre soldats musulmans. Le comportement de Taïeb et de ses camarades varie alors selon la position du soleil. Bien qu'ils occupent des fonctions d'interprètes durant la journée, les quatre hommes ne peuvent parler librement sans être questionnés sur le contenu de leurs conversations. Toutefois, la nuit tombée, leurs véritables allégeances se laissent découvrir.

Enfin, le contraste entre le jour et la nuit se perpétue à travers les dénonciations de certains villageois. Car, si dans la journée les accusations pleuvent contre les membres du FLN, le soir venu, les délateurs tombent sous les mains des fellaghas.

Au demeurant, le film de Philippe Faucon illustre les relations entre un lieutenant de l'Armée française avec quatre de ses soldats, dont l'allégeance est vacillante. Les liens de confiance étant menacés, il devient alors plus facile pour chacun de trahir son prochain. Dans ce jeu de cachoteries et de mensonges, personne ne pourra ressortir gagnant.

¹⁸¹ *La Trahison*, séquence XXXVII.

CHAPITRE V

LES FILMS COMME MISE EN SCÈNE SOCIALE ET MÉMORIELLE

*A un moment où toute la jeunesse française est appelée à combattre en Algérie,
il paraît difficile d'admettre que le comportement contraire soit
exposé, illustré et finalement justifié...
Avis de la commission de censure¹⁸².*

Au cours des deux chapitres précédents, nous avons présenté les films *Les Aiguilles rouges*, *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*. Dès lors, et suite à un processus de visionnement précédemment expliqué, il nous a été possible de les lire en nous servant de deux grilles d'étude. La première grille visait à présenter les films dans le chapitre IV. Quant à la grille B, présentée au chapitre III, elle sera maintenant sollicitée. À cet effet, nous reprendrons d'abord les principales thématiques, à savoir les formes de violence, la mémoire et les rapports de forces. Ces dernières permettront de d'obtenir le sens dénoté des films. Nous porterons ensuite ces représentations dans un cadre plus large, afin d'en comprendre le sens connoté.

5.1 Les formes de violence

Qu'elle soit physique ou psychologique, la violence peut être portée à l'écran sous diverses formes. Pour les films de notre corpus, elle est visible sous trois dimensions : la torture, le harcèlement et l'exécution. Dans chaque cas, les représentations de la violence sont à placer dans le cadre plus général d'une vision décloisonnée de la guerre d'Algérie.

En accordant à l'Armée les pouvoirs spéciaux, l'Assemblée nationale française légalise, de facto, l'usage de la torture, bien que condamné par divers traités

¹⁸² Extrait de l'avis de la commission de censure. Le Petit Soldat- Fabrique de sens. (page consultée le 4 mai 2014), [En ligne], adresse URL : http://fabriquedesens.fr/index.php?title=Le_Petit_Soldat&printable=yes 11 décembre 2013

internationaux, dont les Accords de Genève. Tel qu'expliqué au chapitre II, le déploiement de ce filet répressif amène alors les militaires à employer des méthodes aussi variées que l'affamement ou la stimulation électrique, afin d'*extraire* des renseignements à l'ennemi¹⁸³. Ces techniques sont d'ailleurs présentées dans *L'Ennemi intime* (2007) et *Mon colonel* (2006). Dans la section suivante, nous dévoilerons comment la torture est ainsi représentée, et ce, à partir des discours et des victimes qui y sont liées.

D'abord, il y a l'acte de torture. S'il est visible dans les films *L'Ennemi intime* et *Mon colonel*, ce geste peut être aussi simplement évoqué. Tel est le cas dans *Les Aiguilles rouges*, où sa mention saisit l'imaginaire des jeunes scouts. Ainsi, Jean-Pierre demande à un de ses camarades, « [...] tu sais à quoi ça sert un générateur? » Et Luc de lui répondre, « [ç]a transforme l'énergie mécanique en énergie électrique. Et avec une bobine de cuivre, on peut produire du courant. » Poursuivant, Jean-Pierre le questionne pour savoir si cet outil peut faire mal. Immédiatement, Luc le relance en affirmant : « Si tu parles de la gégène, oui ça fait très mal¹⁸⁴. »

Et si les jeunes scouts ne perçoivent pas la torture comme un acte plaisant, Raoul Duplan, haut gradé du film *Mon colonel* ne la croit pas moins nécessaire¹⁸⁵. Pour lui, l'action posée, dans un cadre précis, et avec pour seul objectif d'obtenir un renseignement de la partie adverse, se justifie totalement. Cherchant à illustrer au jeune lieutenant Rossi l'importance cruciale de cette pratique pour les forces armées, le colonel Duplan décrit les méthodes utilisées à la ferme Alwach. « On peut y envoyer son prisonnier et on vous enverra les informations. Et si on ne vous le rend pas, c'est que, il a été abimé¹⁸⁶. »

¹⁸³ Le lecteur se référera au chapitre II, pp. 23-24.

¹⁸⁴ Ce dialogue est extrait du film *Les Aiguilles rouges* (38:51-39:16).

¹⁸⁵ *Mon colonel* (55:46-55:55).

¹⁸⁶ *Ibid.*, (32:34-32:56).

Nous l'avons vu précédemment, les pouvoirs spéciaux permettent d'interroger des personnes arrêtées sans mandat. Pour le colonel Duplan, la torture, telle qu'encadrée par les pouvoirs spéciaux délégués par le gouvernement français en mars 1956, constitue une pratique dont l'Armée doit se servir sans gêne. Fustigeant la culture du tabou et le vocabulaire codé utilisé par d'autres représentants de l'État, il déclare : « Assez d'hypocrisie, nous ne sommes pas à l'Assemblée nationale¹⁸⁷ ! » D'ailleurs, le colonel est si fier des résultats obtenus, qu'il n'hésite pas à exposer, lors d'un dîner protocolaire, un rapport détaillant les méthodes employées par son unité. Ce qui lui vaut de sévères remontrances de son supérieur¹⁸⁸. Sur le plan de la moralité, le colonel Raoul Duplan invite sans détour son jeune assistant à repenser l'impact de la torture. Plus tard, un des hommes de main du colonel, soit le capitaine Roger, donne à Rossi une lecture peu commune : un manuel de *pacification* en milieu urbain¹⁸⁹.

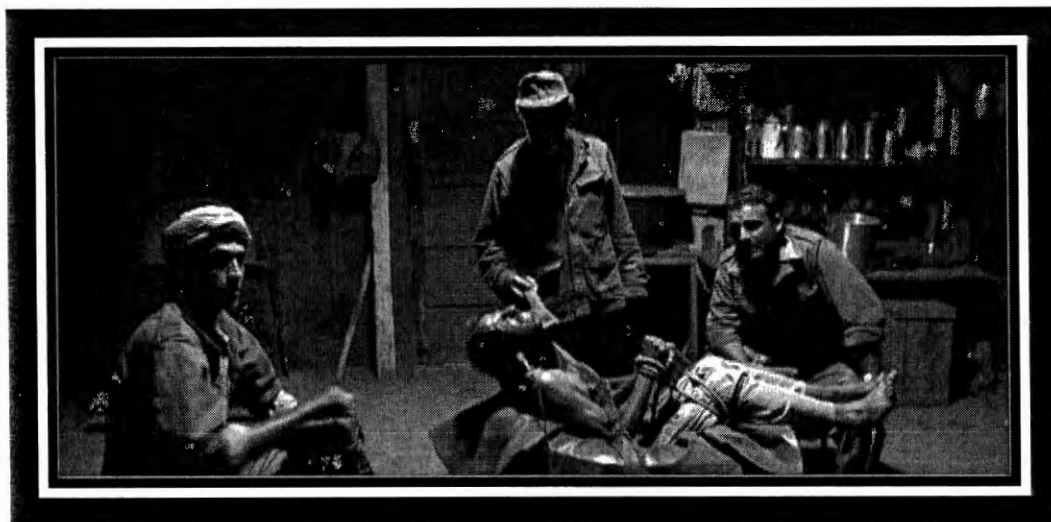


Figure 5.1 Séance de gégène, *L'Ennemi intime*, 2007.

¹⁸⁷ *Mon colonel* (32:22-32:25).

¹⁸⁸ *Ibid.*, (1:00:42-1:02:48).

¹⁸⁹ *Ibid.*, (38:21-38:35).

Au profil rigide du colonel Duplan, le film *L'Ennemi intime* oppose l'humaniste lieutenant Terrien. D'abord, Terrien interrompt une séance de torture. Contrevenant alors à un ordre direct, Terrien se justifie sans mâcher ses mots. Il déclare que « [q]uand un ordre est moralement inacceptable, un soldat doit le refuser¹⁹⁰. » Il surprend ensuite le sergent Dougnac à appliquer le procédé d'électrocution sur lui-même! Au fil du temps, Terrien devient lui-même le bourreau. Et lors d'une séance de *gégène*, les excès du lieutenant mèneront à la mort du torturé, un fellagha anonyme¹⁹¹.

Personnages plus ou moins inconnus, les victimes de la torture se regroupent sous deux profils. D'une part, il y a le vétéran de guerre, dont les exploits passés n'ont que peu d'importance aux yeux des tortionnaires. C'est le cas dans *Mon colonel* de Saïd Ben Miloud, l'écrivain public de Saint-Arnaud. Durant la journée, celui qui tire une rente de l'Armée demeure fidèle à la métropole. Mais le soir venu, il soutient les fellaghas. Cherchant à le faire parler, les hommes de Duplan, emploieront sur lui la *gégène*.

Toutefois, la plupart des victimes de la torture sont des fellaghas anonymes, capturés lors de mission. Comme ce rebelle arrêté par Terrien et ses acolytes lors d'une expédition dans la zone interdite¹⁹². En quelques mois, se déploie un vaste appareil répressif sur le territoire algérien, dont certaines zones sont désormais interdites à la population civile. Mais, au-delà des actes de torture, les films de notre corpus présentent d'autres facettes de la violence. Elles s'exercent ainsi sous une forme psychologique.

¹⁹⁰ *L'Ennemi intime* (34:31-34:34).

¹⁹¹ *Ibid.*, (1:26:19-1:28:57).

¹⁹² Le lecteur se référera au chapitre 1, p. 23. La zone interdite était un territoire algérien dont l'Armée française interdisait l'accès aux civils. De cette manière, toute personne prise à circuler dans cette zone était immédiatement considérée comme un complice des rebelles fellaghas. Si la personne n'était pas arrêtée, les soldats pouvaient l'exécuter.

Les attentats du 1^{er} novembre 1954 entraînent une réaction rapide du gouvernement français. Investie des pouvoirs spéciaux, doublés d'un déploiement massif de soldats en territoire algérien, l'Armée est en position de force. Ainsi, pour combattre le FLN, l'accès à certaines régions est interdit à la population civile. Et parmi les nombreux moyens de contrôle mis à la disposition des forces armées françaises, les films font état de deux façons particulières d'exercer la domination. D'une part, il y a l'action psychologique, qui entremêle harcèlement et contrôles identitaires. D'autre part, il y a les gestes symboliques.

La plus répandue de ces pratiques se nomme l'action psychologique. Issue du jargon militaire français, elle se définit comme étant la « [...] mise en œuvre coordonnée de mesures et de moyens variés destinés [notamment] à [...] contrecarrer l'influence adverse [...] »¹⁹³. » Avec ces actions planifiées, l'Armée peut alors resserrer son contrôle sur les populations civiles, soupçonnées de fournir assistance aux rebelles.

La forme la plus courante d'action psychologique est le contrôle d'identité. Telle qu'exposée dans le film *Mon colonel*, il s'agit d'abord de rassembler tous les habitants d'une localité, d'établir leur nom, de les photographier et ainsi créer un fichier de renseignements personnels. Les cartes d'identité émises servent par la suite à contrôler les mouvements de tout un chacun¹⁹⁴. Face à cette mesure de contrôle, un autre processus est alors mis en place. Après avoir formellement identifié tout un village, l'Armée envoie ses détachements pour numérotter les maisons et les biens qui y sont logés¹⁹⁵.

¹⁹³ *Instruction provisoire sur l'emploi de l'arme psychologique*, p. 8 Armée française 1957 <http://www.infoguerre.fr/fichiers/tta117.pdf>

¹⁹⁴ *Mon colonel* (24:06-25:25).

¹⁹⁵ *La Trahison*, visite médicale (33:24-34:40) et visite alimentaire (1:00:43-1:03:02).

Page manquante

Ainsi, en dépit des nombreux moyens pouvant être assimilés à de l'action psychologique, il ne s'agit-là que d'une des formes de domination exercée par les forces armées sur la population civile et les fellaghas.

Pour soutenir l'action psychologique, l'Armée emploie différentes méthodes que nous réunirons sous l'appellation de gestes symboliques. Tous ces gestes poursuivent d'ailleurs un même objectif : intimider le FLN et ses collaborateurs. De par sa nature, le geste symbolique se veut retentissant. Ainsi, le besoin de spectateurs est vital pour obtenir l'effet recherché.

Au sein de notre corpus, nous avons identifié trois gestes à caractère symbolique. Il y a d'abord l'exposition publique des corps de soldats ennemis. Dans *La Trahison*, l'exhibition de cadavres fellaghas sur le bord de la route est un signal fort. Quiconque s'oppose à l'Armée risque le même sort. Les autres membres du FLN prendront bonne note de ce geste. Dans *Mon colonel*, Duplan fait exposer les cadavres sur la place publique de Saint-Arnaud. Il réplique ainsi à un acte précédemment posé par les fellaghas¹⁹⁷.

À l'aide de la corvée de bois, un simulacre d'évasion, les militaires français emploient ici un autre geste symbolique. Cherchant à se débarrasser des prisonniers qui n'ont pas périés sous la torture, un détachement de soldats est envoyé dans un endroit isolé. Le captif qui les accompagne y est alors libéré. Mais, dès qu'il a le dos tourné, les soldats l'abattent. En vertu d'une formule consacrée, le rapport des activités militaires indiquera que le prisonnier « [...] est mort en essayant de s'évader¹⁹⁸ ». Cette méthode est d'ailleurs employée dans *L'Ennemi intime*. Le sergent Dougnac libérant d'abord le fellagha Idir Danoun qui, une fois parti, est tué d'une balle dans le dos¹⁹⁹. Bien que plus discret dans sa mise en œuvre, ce geste

¹⁹⁷ *Mon colonel* (30:34-30:45).

¹⁹⁸ *Ibid.*, (19:34-19:54).

¹⁹⁹ *L'Ennemi intime* (54:50-1:00:40).

Page manquante

5.1.1 La torture comme forme centrale de violence

Plus que toute autre forme de violence, la torture est largement représentée dans notre corpus. Si deux jeunes des *Aiguilles rouges* l'évoquent²⁰¹, les films *La Trahison*, *L'Ennemi intime* et *Mon colonel* la mette directement en scène. Les gestes de torture y étant illustrés à de nombreuses reprises. De plus, dans le cas des deux derniers films, la torture constitue un élément-clé du récit. Dans *L'Ennemi intime*, le lieutenant Terrien définit sa personnalité de militaire en s'inscrivant d'abord contre cette pratique, puis en l'assumant de plus en plus ouvertement. Tandis que dans *Mon colonel*, la torture permet de démanteler un réseau de fellaghas. Elle confronte, par la même occasion, le jeune Guy Rossi avec ses propres tourments, ce qui entraînera sa chute.

Aussi, de toutes les tortures possibles, la stimulation électrique ou gégène constitue la forme la plus sollicitée²⁰². C'est notamment le cas dans *L'Ennemi intime*, où un vieillard se retrouve ligoté, plongé dans une bassine d'eau, puis électrocuté par les hommes du lieutenant Terrien²⁰³. De manière générale, la violence la plus répandue dans notre corpus est la torture. Et la torture la plus utilisée est la gégène. Même l'évocation de Jean-Pierre à son camarade Luc dans *Les Aiguilles rouges* concerne spécifiquement cette forme de torture. En fait, tout ce passe comme si les autres techniques employées par l'Armée dans le cadre de la politique des pouvoirs spéciaux – affamement, incarcération prolongée et sans mandat, etc. – n'existaient pas. Ainsi, la gégène résume les actes de torture visibles dans tout notre corpus. Un choix esthétique au niveau de la réalisation pouvant d'ailleurs expliquer l'importance accordée à cette technique à la fois spectaculaire et ciné-génique.

À travers notre corpus, la torture implique toujours deux parties : le bourreau et le supplicié. Si l'Armée accapare la première catégorie, les civils comme les fellaghas

²⁰¹ Le lecteur se référera au dialogue entre Jean-Pierre et Luc, à la page 75.

²⁰² Pour une description plus complète de la gégène, le lecteur consultera le chapitre 2, p. 24.

²⁰³ *L'Ennemi intime* (1:26:33-1:28:12).

se partagent les douleurs de la seconde. Ce faisant, les victimes de la torture sont toujours présente lorsque la violence est perpétrée. Cependant, elles agissent surtout à titre de figurants. L'acte de torture, ici principalement la gégène, est lancé contre leur corps. Mais les souffrances des victimes répondent plutôt à un besoin esthétique : celui de voir des douleurs exposées à l'écran. En cela, les suppliciés ne sont pas tant présentés pour eux-mêmes que pour l'effet que la gégène prodigue. L'objectivation des victimes est à ce point marquée que, hormis Ben Miloud et Mohammed, deux personnages de *Mon colonel*, aucun torturé n'a de nom. Leur droit de parole est lui-aussi souvent confisqué. Là encore, les deux torturés de *Mon colonel* font exception. En plus de moyens d'expression limités, les victimes de la torture n'ont généralement que leurs cris pour se défendre. Toutefois, dans une des dernières scènes du film *La Trahison*, même ce moyen leur est refusé, la musique d'un phonogramme couvrant les cris de douleurs d'un fellagha torturé²⁰⁴.

De manière générale, là où ces films – *L'Ennemi intime*, *Mon colonel*, *La Trahison* – présentent les victimes de la torture, ces personnages passent systématiquement au second plan. Ils s'effacent alors au profit de leurs bourreaux : les militaires. La victime n'étant qu'un objet, elle met alors en valeur l'action de torture, telle que perpétrée par le sujet. Rejoignant ici Stuart Hall, nous constatons que cet autre, le supplicié, est directement amené à constituer un fondement essentiel de la construction du soldat, définissant ainsi les rapports d'altérité entre ces deux types de personnages²⁰⁵.

Au sein de notre corpus, les soldats perpétrant la torture sont présentés comme des bourreaux. Et parfois même, la séance de torture devient l'occasion d'un défoulement collectif. C'est notamment le cas dans *L'Ennemi intime*, lorsque l'électrocution d'un fellagha est une façon de venger la mort de camarades tombés dans une

²⁰⁴ *La Trahison* (55:56-56:11).

²⁰⁵ Hall. *op. cit.*, p. 237. Traduction libre de : « The argument here is that the "Other" is fundamental to the constitution of the self, to us as subjects, and to sexual identity. » Le lecteur se référera au chapitre I, p. 15.

embuscade²⁰⁶. De plus, dans *L'Ennemi intime* comme dans *Mon colonel*, le protagoniste est amené à participer aux interrogatoires. D'ailleurs, cela engendre pour Terrien (*L'Ennemi intime*) comme pour Rossi (*Mon colonel*), un lourd questionnement éthique. Pour ce dernier, les tourments prennent une telle ampleur qu'ils jaillissent dans son journal intime, lut par Gallois une trentaine d'années plus tard. Quant aux personnages secondaires, leur perception de la torture est moins nuancée. Raoul Duplan de *Mon colonel* tenant ce procédé en haute estime et le sergent Dougnac de *L'Ennemi intime* n'hésitant pas à l'employer sur des fellaghas capturés. Ainsi, dans l'application de la torture, les soldats sont tous mobilisés. La nuance apportée par notre corpus se résume à opposer deux profils de militaires : les humanistes contre les pragmatiques.

Notons également que les soldats sont les seuls à détenir le pouvoir de torturer. Ce qui les place au-dessus de tous les autres groupes impliqués dans le conflit. Toutefois, dans cette hiérarchisation des groupes en présence, seuls les soldats et les fellaghas participent au mouvement de la violence, tel que dévoilé par notre corpus.

Au surplus, nous avons remarqué que les références historiques aux formes de violence ont été passées sous silence. Ainsi, nulle mention de la bataille d'Alger, un évènement pourtant au cœur des actions posées par les militaires à l'encontre des fellaghas. Quant au massacre de Sétif, dont il est question précédemment dans le deuxième chapitre, Duplan l'évoque brièvement à son subalterne dans *Mon colonel*, sans plus²⁰⁷. En fait, l'omission de tels moments de la guerre d'Algérie nous laissent supposer un choix esthétique des réalisateurs, lesquels auraient pu craindre la réaction par trop négative du public face à des moments peu glorieux de l'histoire française.

²⁰⁶ *L'Ennemi intime* (1:26:33-1:28:12).

²⁰⁷ Le lecteur se référera au chapitre II, p.23 et à *Mon colonel* (1:08:55-1:09:17).

5.2 Mémoire du conflit, une évocation du passé

Si la violence peut se révéler un élément fort au sein d'un corpus de films illustrant la guerre, il en est de même pour la question de la mémoire. Évènement historiquement daté, la guerre d'Algérie peut être utilisée dans la production d'un film afin de lier le récit, les souvenirs d'un personnage à la trame réelle du passé. Cette mémoire, véritable point de rencontre entre l'Histoire et la fiction, sera ici abordée en deux temps. Sous un angle contextuel d'abord, nous identifierons comment les personnages, la narration ainsi que le visuel des différents films, illustrent les évènements passés. Puis, dans l'angle médiatique, nous relèverons les citations empruntées aux différents médias – journaux, radio, télévision et cinéma – pour faire concorder le récit de la fiction avec celui de la réalité.

5.2.1 Dans l'axe historique

Dans ce corpus de films, où les évènements du passé se déploient comme autant d'arrière-plans de la fiction, force est de constater que l'Histoire y sème ses traces un peu partout. Par-là, comment situer les raccords établis entre les évènements historiques et le récit des films? Deux références seront ici sollicitées. D'une part, nous chercherons ces liens à travers les éléments du contexte filmique, tels que la narration et les encarts placés en introduction ou en conclusion de film. D'autre part, nous identifierons les références aux discours et aux gestes des personnages. Nous serons ainsi en mesure de situer les liens entre Histoire et fiction, et cela, tant du point de vue des personnages que de la trame du récit.

Apparence d'objectivité ou vision plus globale du sujet, les références contextuelles servent d'abord et avant toute chose à faire cadrer le récit dans le temps. Et si ces références peuvent varier, seuls la narration, les encarts introductifs et conclusifs nous permettent d'identifier sans détours les intentions du réalisateur. Puisqu'ils sont dénués, la plupart du temps, de la partialité d'un personnage, il est alors plus aisé de

les décoder. Quelles descriptions du passé, et de la guerre d'Algérie en particulier, sont ici dépeintes par le biais de ces différents encarts et de la narration?

Seul *L'Ennemi intime* affiche des références directes au contexte. On y relève des encarts introductifs et conclusifs, mais également, en bout de course, un commentaire portant sur les derniers événements de l'histoire. Toutefois, la narration n'est pas ici le lieu d'une certaine neutralité, car on peut aisément reconnaître la voix du sergent Dougnac. D'ailleurs, après avoir justifié la mort de Terrien, en plus de sa propre désertion, le narrateur se permet de commenter la tournure de la guerre. « C'était écrit depuis le début. J'ai mis du temps à l'admettre. On s'était battu en vain. Et des copains étaient morts pour rien²⁰⁸. »

Illusion perdue ou critique cinglante d'un personnage adressée à l'Histoire, ce commentaire est suivi d'un encart où les pertes de chaque camp sont mises de l'avant. « Deux millions de jeunes français ont été mobilisés en Algérie. 27 000 y ont laissé leur vie. On estime entre 300 000 et 600 000 le nombre de morts du côté algérien²⁰⁹. » À la suite, on peut y lire : « Ce n'est qu'en octobre 1999 que l'État français a reconnu officiellement qu'il y avait eu la guerre en Algérie²¹⁰. » Ces mots se veulent ainsi un écho à l'encart introductif, où était rappelée successivement la présence coloniale, la réaction française au FLN et les critiques formulées tant par l'ONU que par les hommes politiques américains²¹¹.

Si la mise en contexte présente le passé avec une apparence de neutralité²¹², il en est autrement de la mémoire des personnages. Car ceux-ci, dotés de caractères qui leurs sont propres, peuvent évoquer les événements antérieurs sans être dépouillés de toute subjectivité. Le rappel de la guerre et de l'Histoire s'effectuent ainsi par le biais de souvenirs. Considérant cet état des choses, de quelles manières les actions et les

²⁰⁸ *L'Ennemi intime* (1:43:13-1:43:48).

²⁰⁹ *Ibid.*, (1:43:52-1:44:15).

²¹⁰ *Ibid.*, (1:43:52-1:44:15).

²¹¹ Le lecteur se référera au chapitre II, p. 28 et à *L'Ennemi intime* (00:13-00:40).

²¹² Une neutralité choisie et sélectionnée par le réalisateur.

paroles des personnages peuvent-elles nous raconter le lien entre la fiction et les faits historiques?

Que ce soit pour le soldat ou le civil, la mémoire s'active au détour d'une conversation, lors de la capture d'un prisonnier ou simplement pour se présenter à un interlocuteur. À première vue, l'évocation de cette mémoire peut être perçue comme une forme de nostalgie. Cependant, rappelons-nous que la France a été continuellement en conflit de 1939 à 1962²¹³. De plus, ce ne sont pas toujours les mêmes souvenirs qui reviennent à la mémoire des différents personnages.

Ainsi, chez les militaires, le passé prend souvent la forme d'une guerre, lieu d'exploits précédents. Les Algériens ayant combattu pour la France se souviennent surtout de Monte Cassino, lieu de quatre batailles décisives durant la Seconde guerre mondiale. C'est notamment le cas pour le soldat Saïd et le fellagha Idir Danoun, des personnages de *L'Ennemi intime*, mais aussi du cafetier Mohammed, du film *Mon colonel*²¹⁴. Quant aux vétérans de la métropole comme le sergent Dougnac et son collègue le capitaine Berthaut, ils sont plutôt enclins à parler de l'Indochine²¹⁵. Autrement, pour les militaires de haut rang et les retraités, tels que Duplan et le père Rossi, tous deux issus du film *Mon colonel*, les souvenirs concernent surtout la Seconde Guerre mondiale²¹⁶.

Mais, la guerre n'est pas le seul souvenir qui peut être rappelé à la mémoire. D'autres événements historiques présentent quelque influence sur le cours du récit. À l'image des références contextuelles, ces souvenirs doivent être compris comme autant de balises qui réunissent Histoire et fiction. En cela, le film *Mon colonel* nous révèle quelques exemples. Ainsi, le discours du colonel Duplan sur la mission civilisatrice

²¹³ Le lecteur se référera au chapitre 2, p. 23.

²¹⁴ Pour les deux premiers, se référer à *L'Ennemi intime* (30:26-31:03) et (56:13-1:00:40). Pour les deux autres, voir *Mon colonel* (27:26-27:51).

²¹⁵ *L'Ennemi intime* (33:42-37:28), (55:50-56:02) et (1:35:22-1:35:48).

²¹⁶ *Mon colonel* (7:03-7:31).

française évoque le mythe d'un indigène inférieurisé, figé dans un stéréotype²¹⁷. Cette image de l'indigène relevant d'ailleurs d'une construction qui, selon Stuart Hall, est amenée à évoluer selon le contexte social et historique²¹⁸. La nostalgie du directeur de l'école primaire pour le Maréchal Pétain est, quant à elle, une véritable idéalisation du passé²¹⁹. Aussi, l'évocation du massacre de Sétif par Duplan, permet également de saisir l'évolution des tensions sociales et ethniques dans la période précédant le conflit²²⁰. Cependant, la mémoire du conflit ne se traduit pas uniquement par des évocations historiques. Ainsi, certains éléments médiatiques nous permettent de mieux comprendre les représentations cinématographiques de la guerre d'Algérie.

5.2.2 Dans l'axe médiatique

Au contraire des mises en contexte ou des discours de certains personnages, les références médiatiques au conflit sont d'un ordre plus subtil. Et ce n'est que par bribes qu'on peut les distinguer, par le biais d'un reportage télévisé ou au détour d'une couverture de quotidien. En dépit de leur faible représentation, les médias participent eux-aussi au travail de la mémoire. Parmi les médias sollicités, on retrouve la télévision, la radio, les journaux et le cinéma.

Quand, dans les premières minutes du film *Mon colonel*, après l'assassinat de Raoul Duplan, les policiers font le point sur cette affaire, la télévision fait alors une brève incursion. En effet, un reportage télévisé nous apprend la participation du colonel retraité à un débat portant sur la torture en Algérie, avant de présenter un extrait des funérailles²²¹. Dans ce dernier segment, le fils du défunt moleste les membres d'un parti d'extrême-droite venus rendre hommage au militaire décédé.

²¹⁷ *Mon colonel* (12:28-13:24).

²¹⁸ Le lecteur se référera au chapitre I, p. 13.

²¹⁹ *Mon colonel* (41:22-41:33). Tel que mentionné au chapitre 2, p. 25, le massacre de Sétif a eu lieu le 8 mai 1945. Il fait suite à la Libération de la France. Ce jour-là, une manifestation anticoloniale tourne à la répression policière.

²²⁰ *Mon colonel* (1:08:55-1:09:18).

²²¹ *Ibid.*, (2:55-3:34).

La radio se révèle, comme la télévision, d'une présence toute aussi subtile. Ce faisant, elle permet de dresser un parallèle entre l'aventure des jeunes scouts du film *Les Aiguilles rouges* et de leurs compatriotes plus âgés, guerroyant sur le sol algérien. Ainsi retrouve-t-on, dès les premières minutes, la troupe des Aigles se dirigeant vers leur point de rencontre avec les autres meutes de scouts. Une radio portative à la main, Luc écoute attentivement les nouvelles concernant l'Algérie. L'annonceur y relate qu'« [e]n Kabylie, huit chasseurs alpins sont tombés dans une embuscade dans les montagnes du nord de Shreya²²². » Comme une ombre qui plane, la guerre fait sentir sa présence au groupe de jeunes.

À l'instar de la télévision et de la radio, qui ne sont employées que très brièvement, le journal fait lui-aussi une courte apparition. Toutefois, son apport se révèle un peu plus conséquent pour la trame narrative. Dans *Les Aiguilles rouges*, et faisant écho au bulletin radiophonique précédent, on aperçoit la couverture du journal *France-Soir* et sa manchette « Embuscade meurtrière huit soldats disparus affirme le commandement français en Algérie²²³. » Quelques jours plus tard, on apprend par *Le Dauphine* que « Les corps des huit chasseurs alpins tués en Kabylie seront rapatriés²²⁴. »

²²² *Les Aiguilles rouges* (1:43-1:55).

²²³ *Ibid.*, (7:57-8:03).

²²⁴ *Ibid.*, (1:18:47-1:18:55).

Page manquante

Page manquante

d'Algérie. Dans le cas des *Aiguilles rouges*, le réalisateur et scénariste s'appuie directement sur un évènement marquant de sa jeunesse pour raconter la mésaventure des jeunes scouts. *Mon colonel* et *La Trahison* sont, quant à eux, adaptés de romans en partie autobiographiques. Enfin, le cas de *L'Ennemi intime* diverge quelque peu. L'essence du récit ayant été obtenue à la suite d'entrevues avec d'anciens appelés, ces conscrits dont nous avons fait mention dans le chapitre II²²⁸. Ainsi, à travers la trame narrative de ces quatre films, la mémoire est mise en scène en grande majorité par le biais de témoignages.

Mais la mémoire traverse également notre corpus par la question de l'authenticité. En se basant sur l'acception de Pierre Sorlin, telle que relayée au chapitre I, nous affirmons que le film est une mise en scène sociale. Partant de cette idée, nous constatons que pour chaque film du corpus, une importance particulière est attribuée à la véracité de l'histoire présentée. Dans *Les Aiguilles rouges* par exemple, le réalisateur a tourné sur les lieux mêmes de sa mésaventure, quelques quarante ans plus tard. Quant à *Mon colonel*, l'action est filmée aux endroits exacts où le roman se situe. Par ces mises en scène, c'est aussi la mémoire du conflit qui se forge. Un peu comme si, à l'image de ce qui est évoqué dans le chapitre I, la représentation prenait symboliquement la place de l'objet lui-même²²⁹.

Enfin, la mémoire du conflit prend également place dans le corpus à l'aide de certains référents historiques. D'une part, les films exposant la vie des militaires, tels que *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*, se déroulent tous dans la période précédant l'avènement du général De Gaulle, en juin 1958. En plein cœur de la guerre, leur mémoire se tourne nécessairement vers des conflits plus anciens. Ici, les courroies de transmission des souvenirs que sont les soldats, glorifient des exploits passés. S'ils sont Français, c'est l'Indochine qui est alors rappelée. Et pour les vétérans musulmans, comme Saïd, l'évocation de Monte Cassino, une série de

²²⁸ Le lecteur se référera au chapitre II, p.30.

²²⁹ Le lecteur se référera au chapitre I, p. 12.

batailles cruciales lors de la Seconde guerre mondiale, fournit l'occasion d'exhiber des blessures, comme autant de trophées²³⁰.

D'autre part, le conflit peut être perçu comme un évènement lointain et faisant déjà partie du passé. C'est le cas pour les jeunes scouts des *Aiguilles rouges*. D'ailleurs, leur mésaventure dans les Alpes, en septembre 1960, offre un autre regard sur la guerre d'Algérie. Jean-Pierre, cet orphelin élevé par ses grands-parents parle alors des gestes commis par son frère Adrien, tel que « bousiller du fellagha »²³¹. Alors que son camarade Luc, en fin de parcours, apprend que De Gaulle abandonne l'Algérie au FLN. Ce qui rend permanent pour les pieds-noirs comme lui et sa famille, l'exil en France.

5.3 Rapports de force

Après avoir abordé les représentations de la violence et de la mémoire, attardons-nous maintenant aux relations entre les différents personnages. En effet, les productions récentes ont portées une attention particulière aux rapports de force qui traversent les nombreux récits. Procédant d'une formule classique, où les héros et leurs adversaires s'opposent, nos quatre films introduisent la notion d'*altérité* au sein de notre problématique générale.

Ainsi, parmi l'ensemble des personnages propre à chaque histoire, il est possible d'identifier ceux qui constituent les points centraux autour desquels le récit se déroule. Il y a d'abord le personnage principal, dont on suit la progression du début à la fin du film. Doté d'un caractère positif – il est bon, rassembleur, respectueux et doux – ce héros peut être ici qualifié de *protagoniste*. Dans un souci d'équilibre entre le Bien et le Mal, un autre personnage se trouve normalement face à lui. Il s'agit de

²³⁰ Pour Monte Cassino, le lecteur se référera au chapitre IV, p. 62. Pour les blessures de Saïd, Le lecteur se référera à *L'Ennemi intime* (30:17-31:03).

²³¹ *Les Aiguilles rouges* (57:10-57:12).

l'ennemi. La dernière section de ce chapitre s'intéressera donc aux relations qui s'établissent entre les protagonistes et leurs adversaires.

5.3.1 Les protagonistes

Le personnage principal d'un film, celui autour duquel l'action se déploie, constitue ce que nous avons nommé plus haut le protagoniste. Selon les conventions cinématographiques, il est souvent doté d'un caractère positif. Les films de notre corpus n'échappent d'ailleurs pas à cette attribution des rôles. Ainsi, dénombre-t-on un protagoniste pour chaque œuvre à l'étude. Afin de mieux saisir la dynamique des rapports de force entre les différents personnages, nous dresserons un profil-type du protagoniste, en répondant aux questions suivantes. Qui est-il? Et comment interagit-il?

D'emblée, pour établir les caractéristiques principales du protagoniste, il importe de comprendre d'où il vient. Ainsi, au regard des films de notre corpus, il est possible d'identifier quatre personnages centraux. Pour *Les Aiguilles rouges*, Patrick, le chef de la bande, est le protagoniste. Quant aux trois autres films, les lieutenants Roque (*La Trahison*), Rossi (*Mon colonel*) et Terrien (*L'Ennemi intime*) constituent les personnages principaux.

Dans chaque cas, il faut noter que les protagonistes sont des hommes jeunes, originaires de la métropole et auxquels sont confiés de grandes responsabilités. Et bien que Patrick soit scout au contraire des trois autres protagonistes, chacun semble s'être porté volontaire pour accomplir sa tâche²³². Ainsi, dans le lot des protagonistes, nulle présence de conscrits, qui pourtant formèrent de larges contingents lors de la guerre d'Algérie²³³. Les quatre protagonistes semblent dotés de caractères plutôt doux et conciliants. Ce qui contraste avec nombre de leurs supérieurs, qualifiés parfois de

²³² Cela est d'ailleurs confirmé pour Rossi dans *Mon colonel* (7:03-7:31) et pour Terrien dans *L'Ennemi intime* (7:13-7:20).

²³³ Le lecteur se référera au chapitre II, p. 27.

psychorigides, tel que le souligne la lieutenant Gallois dans *Mon colonel*²³⁴. Aussi, à l'exception de Patrick, tous sont amenés à rencontrer l'ennemi dans le cadre de leurs fonctions.

À la question de savoir comment le protagoniste interagit avec les autres personnages, quelques éléments peuvent ici nous éclairer. D'une part, le personnage principal fait face, dans une certaine mesure, à une remise en cause de son autorité. Appelé à commander, le protagoniste doit parfois justifier ses choix et clarifier ses intentions auprès de ses subalternes²³⁵. D'autre part, les relations entre le personnage principal et ses acolytes se révèlent, la plupart du temps, être assez familières. À l'Armée comme chez les scouts, l'esprit de corps guide les actes. Toutefois, les rapports sont plus tendus lorsque le protagoniste rend des comptes à ses propres supérieurs²³⁶.

Enfin, les relations entre protagoniste et ennemi sont, de par leur nature, plus complexes. Ainsi, chacun des personnages principaux possède une façon particulière d'interagir avec l'opposant. Là encore s'ajoute une autre variable, car le lien opérant entre le protagoniste et son ennemi ne dépend pas que du premier, il se définit également par la personnalité du second.

5.3.2 Ennemis

Les rapports unissant le protagoniste et son adversaire s'inscrivent avant tout dans une logique de complémentarité. Empruntant ici le langage de Stuart Hall, force est d'admettre que l'ennemi est cet Autre qui constitue « [...] un fondement essentiel de la construction du Soi. » Celui-là même qui permet au protagoniste de se différencier de tous les autres personnages. En cela, la présence de l'ennemi « [...] est le vecteur

²³⁴ *Mon colonel* (14:57-15:05).

²³⁵ *Les Aiguilles rouges* (29:19-29:52).

²³⁶ *Ibid.*, (1:06:13-1:06:30).

par lequel le sens se crée²³⁷. » « Sans la différence, le sens ne peut exister²³⁸. » Ce rôle d'alter ego, d'être complémentaire, l'adversaire peut le tenir de manières différentes dépendamment de la place qu'il occupe dans un film.

Si l'ennemi est traditionnellement cantonné à un rôle d'opposition à l'endroit du protagoniste, les films récents vont plus loin dans la dynamique des rapports entre personnages. En effet, nous sommes non pas en présence d'un, mais bien de deux ennemis, aux caractéristiques tout à fait distinctes. En s'inspirant du titre de l'œuvre de Florent Emilio Siri (*L'Ennemi intime*), nous diviserons l'ennemi en deux types : *l'intime* et *l'invisible*. Ainsi, pour mieux comprendre les rapports de force entre les ennemis et les protagonistes, trois éléments seront abordés. D'abord, nous définirons les termes d'ennemi intime et celui d'ennemi invisible. Ensuite, nous présenterons les relations existantes entre le protagoniste et l'ennemi intime, ainsi que leur champ d'action. Enfin, nous porterons une attention particulière aux liens entre le personnage principal et cet autre ennemi, que l'on dit invisible.

Contrairement à ce que nous avons vu précédemment avec le protagoniste, l'ennemi n'a pas un profil unique. Il existe en fait deux types d'adversaires. D'un côté, il y a celui que nous appelons l'ennemi intime. De par son passé, il partage un bagage commun avec le protagoniste. Ainsi, l'ennemi peut être Français, avoir travaillé pour l'Armée, ou encore avoir étudié à l'école de la République, voire tout cela à la fois. C'est donc ce bagage qui établit le lien d'intimité entre les deux personnages. En effet, l'ennemi intime se révèle être, d'une certaine façon, issu du même moule que le personnage principal.

Dépassant le simple reflet, cet adversaire constitue d'autant plus un danger pour le protagoniste, qu'il partage sa manière de penser et d'anticiper les mouvements. Et

²³⁷ Hall. *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices. op. cit.*, p. 235. Traduction libre de : « The argument here is that we need "difference" because we can only construct meaning through a dialogue with the "Other". »

²³⁸ *Ibid.*, p. 234. Traduction libre de : « The main argument advanced here is that "difference" matters because it is essential to meaning; without it meaning could not exist. » « Meaning ... is relational. »

puisque l'ennemi intime s'avère si important dans la définition du personnage central, il devient alors capital de lui attribuer une voix, un visage et de lui prêter un nom. L'ennemi intime possède une existence indépendante et son personnage évolue même lorsqu'il n'est pas visible à l'écran.

Aux antipodes de ce dernier, il y a l'ennemi invisible. De par sa nature, il est celui qui ne se voit pas, voire qui n'existe pas. En effet, l'ennemi invisible se limite bien souvent à une simple présence visuelle. Il occupe un rôle de figuration, adversaire inconnu et sans visage. Si par hasard il émet des sons, nul ne peut les comprendre²³⁹. Ainsi, l'ennemi invisible ne possède qu'une existence en filigrane et n'a aucune vie en dehors du regard que pose le protagoniste sur lui. N'entrant pas en relation directe avec ce dernier, force est d'admettre que l'ennemi invisible n'est pas tant un sujet qu'un objet, auquel on s'intéresse vaguement. Bref, son aspect fantomatique limite son rôle, à l'inverse de l'ennemi intime.

Nous le savons, l'ennemi intime participe pleinement à la construction identitaire du protagoniste. Pour cela, il importe que cet Autre soit visible. Ainsi, la visibilité de cet adversaire permet de mieux saisir tant les ressemblances que les oppositions entre les deux types de personnages. Le corpus filmique auquel nous portons intérêt présente d'ailleurs de nombreux exemples de cet ennemi que l'on qualifie d'intime.

D'abord, dans le film de Florent Emilio Siri, trois personnages correspondent au profil de l'ennemi intime²⁴⁰. Le premier est Amar, ce jeune orphelin recueilli par le lieutenant Terrien, qui fait de lui son aide de camp. Sans toutefois partager la même culture que les soldats français, le garçon s'intègre au groupe comme il peut. À ce point qu'il participe également à une séance de torture²⁴¹. La proximité entre Amar et Terrien amène ce dernier à le traiter comme un fils de substitution. D'ailleurs, face à

²³⁹ À moins, bien sûr de maîtriser le code de compréhension, tel que la langue arabe dans le cas de *La Trahison* (22:25-22:32).

²⁴⁰ Pour un résumé détaillé de chaque film, le lecteur consultera le chapitre IV.

²⁴¹ *L'Ennemi intime* (1:27:00-1:27:23).

Page manquante

Poursuivant sur une autre tangente, *La Trahison* présente aussi quelques visages de l'ennemi intime. D'abord, avec le sergent Lacène qui, en dépit de sa capture dans l'obscurité, éclaire le comportement de plusieurs soldats. Semblable à Rachid – dans *L'Ennemi intime* – Lacène passe de soldat à fellagha pour ensuite devenir indicateur de l'Armée.

Parmi les traîtres dénoncés par le sergent déserteur, il y a Taïeb, le plus haut gradé musulman opérant sous les ordres du lieutenant Roque. Autochtone embauché par les forces françaises pour servir d'interprète, le caporal Taïeb bénéficie du respect de son supérieur, jusqu'au moment où son plan lui est dévoilé. Ainsi, c'est en raison du lien étroit entre Taïeb et Lacène avec le lieutenant Roque, mais aussi de par leur formation militaire auprès de l'Armée, que ces deux personnages incarnent les ennemis intimes du film *La Trahison*.

Enfin, nous retrouvons d'autres présences de l'ennemi intime dans le film *Mon colonel*. Le cafetier Mohammed, personnalité populaire du village de Saint-Arnaud, en constitue le premier. Comme Saïd et Idir Danoun dans un autre film, il est lui aussi un vétéran de Monte Cassino. Cependant, Mohammed opère un double jeu en finançant en cachette les activités locales du FLN²⁴³.

Plus près du lieutenant Rossi, protagoniste de *Mon colonel*, un autre ennemi intime se profile. Il s'agit de René Asencio, l'instituteur de l'école primaire. Fraternalisant rapidement avec le jeune lieutenant, l'enseignant lui annonce déjà ses couleurs : il est contre la guerre. Victime d'une bombe lors de l'attentat du 14 Juillet²⁴⁴, Asencio est envoyé en rémission dans une ville plus éloignée. C'est là-bas qu'il délivre les secrets de Rossi aux gens du FLN. Ayant trahi la confiance de son camarade, il sera condamné par la justice.

²⁴³ *Mon colonel* (22:42-23:10).

²⁴⁴ *Ibid.*, (44:14-45:50).

Au demeurant, bien que l'ennemi intime ne soit pas construit autour d'un seul profil, force est de constater que certains éléments reviennent constamment. D'abord, l'ennemi intime, tel que présenté dans ces films, est essentiellement masculin et de langue française. Souvent entre deux âges, l'homme est toujours associé à l'Armée, d'une quelconque façon. Face au protagoniste, qu'il contribue à définir, l'ennemi intime a quelque chose de familier, de complémentaire. Sa présence n'est pas intimidante. Au contraire, sa proximité suscite la confiance. D'ailleurs, son existence contraste nettement avec celle de l'ennemi invisible.

Si l'ennemi intime constitue un personnage à part entière, avec tous les caractères qui lui sied, on ne peut en dire autant de son pendant invisible. Situé aux antipodes, l'ennemi invisible révèle une présence limitée, voire même accessoire. Toutefois, sa présence est continue, et ce, dans chaque film du corpus.

D'abord, il y a dans *Les Aiguilles rouges*, une menace constante qui plane sur la troupe de scouts dirigée par Patrick. Certes, le travail de Jean-François Davy ne compte aucune trace d'un ennemi intime. En effet, contrairement à leurs aînés postés en Algérie, les jeunes scouts perdus en montagne ne font jamais face à la menace des tirs fellaghas. L'ennemi invisible, quant à lui, se révèle à travers cette comparaison entre la vie de scout et celle de soldat. Ainsi, l'invisibilité de l'adversaire fait craindre le pire aux jeunes de l'expédition. Inconnu d'eux, l'ennemi peut pourtant les toucher à n'importe quel instant, en attaquant un membre de la famille mobilisé de l'autre côté de la mer.

Le film de Florent-Emilio Siri offre également de nombreux exemples de l'ennemi invisible. Il y a ces fellaghas déguisés, que Dougnac abat en dépit des hésitations de son supérieur²⁴⁵. Pris au départ pour des paysannes, ces combattants adverses sont trahis par leurs bottes. Les tireurs cachés lors d'une mission de 48 heures et les fellas accompagnant le jeune Amar à la mort du lieutenant Terrien, constituent deux autres

²⁴⁵ *L'Ennemi intime* (23:46-25:24).

cas d'ennemis invisibles. Mais, il existe une autre menace. Celle-ci survient lorsque le protagoniste et ses acolytes découvrent les habitants du village de Taïda massacrés²⁴⁶. De l'expression même du sergent Dougnac, il s'agissait d'un « village en demi-pension », collaborant avec l'Armée le jour et aidant les agents du FLN la nuit²⁴⁷. Ainsi, l'ennemi invisible – dont l'existence demeure en filigrane – laisse planer sa menace et peut apparaître dans des situations aussi inattendues que dangereuses.

Du côté de *La Trahison*, l'ennemi invisible fait sentir sa présence en deux temps. D'une part, on compte ces quelques fellaghas embusqués, avec lesquels les hommes du lieutenant Roque tentent de parlementer. Tombés au combat, ces guerriers sont ensuite exposés publiquement par les Français²⁴⁸. D'autre part, il y a ces suspects défilant au bureau de l'Armée, devant trois délateurs. Ceux qui seront par la suite reconnus comme fellaghas ne pourront faire entendre leurs cris face à la torture, tellement la musique ambiante sera assourdissante²⁴⁹.

Enfin, l'ennemi invisible laisse également sa trace dans le film de Laurent Herbiet. Comme lorsque le colonel Duplan conduit un groupe de pieds-noirs vers le site d'un pique-nique. À ce moment, il avise son adjoint – le lieutenant Rossi – qu'ils sont observés par les fellas²⁵⁰. Toutefois, la zone est ratissée par des avions de chasse pour assurer la protection des convives. Cette menace invisible se fait aussi sentir quand, au fil du récit du jeune lieutenant, on apprend la mort de l'adjudant Schmeck, tué par des fellaghas²⁵¹.

En regard de ses différentes interventions, l'ennemi invisible constitue effectivement une figure incontournable de notre corpus. Cela contraste avec le rôle de l'ennemi intime, dont l'opposition au protagoniste est plus physique, allant du face-à-face au

²⁴⁶ *L'Ennemi intime* (19:27-20:06).

²⁴⁷ *Ibid.*, (11:24-11:38).

²⁴⁸ Le lecteur se référera au chapitre V, p.80.

²⁴⁹ Le lecteur se référera au chapitre V, p. 83.

²⁵⁰ *Mon colonel* (16:53-17:11).

²⁵¹ *Ibid.*, (29:19-30:14).

mensonge et à la trahison. Ainsi, l'ennemi invisible, de par son allure fantomatique, hante le protagoniste et certains des personnages secondaires. Sa nature n'étant pas connue, il dérouté et suscite la crainte.

5.3.3 Les rapports entre différents groupes

De manière générale, au sein de notre corpus, la violence prend forme largement par la torture. Elle se situe parfois même au cœur du récit, comme dans *L'Ennemi intime* et *Mon colonel*. Dans une moindre mesure, la place de la mémoire est, quant à elle, plus subtile. Les dialogues de quelques personnages nous en apprenant beaucoup plus que les images des films. Mais, qu'en est-il des rapports de force? Quels sont ceux spécifiquement illustrés par notre corpus? Se déclinent-ils comme une synthèse de tous les rapports engendrés par la guerre d'Algérie ou s'attardent-ils plus particulièrement à l'un ou l'autre groupe? La réponse se trouve à deux niveaux.

D'abord, il existe une hiérarchisation très marquée des groupes sociaux dans ce corpus. Les militaires occupant ici la place prépondérante. Si, à l'intérieur de ce groupe, les comportements sont dictés par le rang de chaque soldat, les rapports aux autres groupes s'effectuent sur la base d'une domination claire. En effet, que ce soit dans *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* ou *La Trahison*, les militaires considèrent leurs interlocuteurs comme des subalternes. Ainsi, dans *Mon colonel*, le lieutenant Rossi n'hésite pas à outrepasser les ordres du maire de la ville lorsque ce dernier refuse le plan d'action du colonel Duplan²⁵². Tout ce passe comme si, en présence des militaires, aucune autorité ne pouvait être supérieure. Les alliés, tant les harkis que les agents de l'État, sont de gré ou de force, entièrement subordonnés. Et les ennemis, quant à eux, sont sévèrement réprimés. D'ailleurs, en ce qui concerne les fellaghas, ces ennemis la plupart du temps invisibles, ils ne jouissent ici que d'un cadre relationnel limité. En cela, ils n'existent que dans des rapports d'opposition avec les militaires. Reprenant les thèses de Stuart Hall à propos de l'altérité, nous pouvons en

²⁵² *Mon colonel* (21:36-22:17).

conclure que cette dynamique permet au fellagha de se positionner comme le complément du soldat. Il devient le vecteur par lequel l'identité du soldat se crée.

De manière globale, hormis quelques brèves mentions, le corpus reste généralement muet à l'égard des autres groupes ayant pris part à la guerre d'Algérie²⁵³. Si, dans *Les Aiguilles rouges*, Luc est un pied-noir, il ne se place dans aucun autre rapport de force que celui de son groupe de scouts, menés par Patrick. Pour les quatre harkis de *La Trahison*, en dépit de leurs allégeances troubles, ils n'en demeurent pas moins subordonnés au lieutenant Roque. Quant aux hommes politiques et aux partisans de l'Organisation Armée Secrète (OAS), ils brillent surtout par leur absence. Les premiers étant réduits à des rôles de figurants face au colonel Duplan et à ses méthodes d'extraction des renseignements²⁵⁴, les seconds n'existant pas encore dans la trame historique des films à l'étude²⁵⁵.

Il existe enfin une autre forme de rapports de force : la contestation. D'emblée, force est d'admettre que la contestation présentée dans notre corpus ne touche aucunement les troupes nationalistes. Toutefois, en prenant référence sur le contexte de la guerre d'Algérie, tel qu'établie au chapitre II, nous constatons que la mouvance indépendantiste est morcelée entre plusieurs groupes politiques opposés²⁵⁶. Aussi, le seul geste de contestation posé par les nationalistes concerne l'envoi de tracts anticolonialistes aux harkis de *La Trahison*. Mais, ce geste n'est que peu révélateur et tient plutôt ici de l'anecdote.

²⁵³ En se référant au chapitre II (p. 21), cinq groupes sociaux ont pris une part active dans le conflit : les militaires, les politiciens, les pieds-noirs, les nationalistes et les harkis. À la rigueur, les partisans de l'OAS peuvent constituer un sixième groupe, ayant pris part tardivement à cette guerre.

²⁵⁴ *Mon colonel* (1:01:28-1:02:50).

²⁵⁵ En effet, au chapitre II, p. 31, la naissance de l'OAS est fixée au mois de février 1961, soit bien après l'action de chacun de nos quatre films.

²⁵⁶ Le lecteur se référera au chapitre II, p. 21.

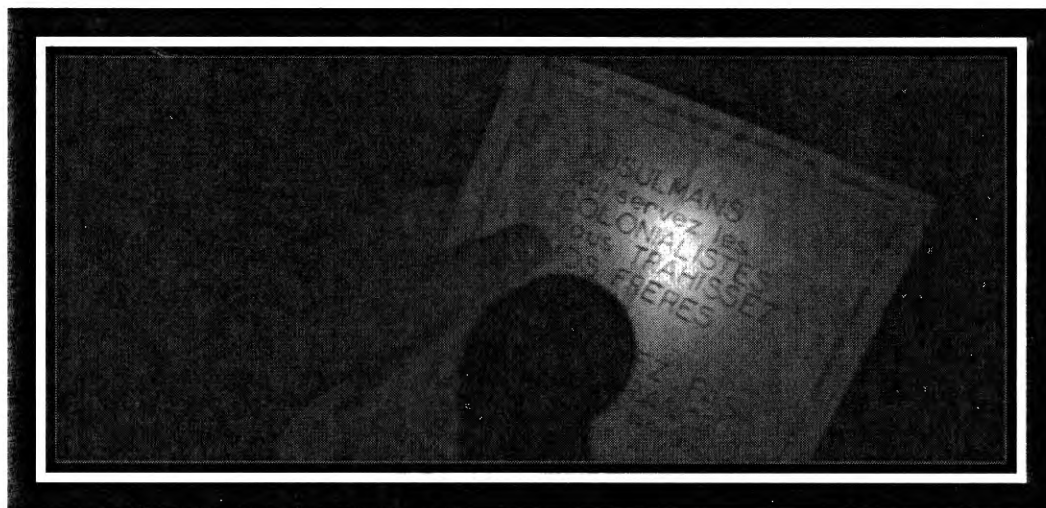


Figure 5.8 Tract anticolonial, *La Trahison*, 2006.

Autrement, la contestation existe également chez les civils. Là encore, elle se révèle quelque peu ténue. Certes, les gamins des *Aiguilles rouges* contredisent l'autorité de leur chef, mais seul Éric aura des problèmes, risquant même sa vie dans une aventure en solo.

Au demeurant, la seule forme de contestation véritablement exposée dans notre corpus touche les militaires. Dans *L'Ennemi intime*, le lieutenant Terrien refuse de torturer un prisonnier, en dépit de l'ordre d'un supérieur²⁵⁷. Puis, les harkis du lieutenant Roque, dans *La Trahison*, contestent la véracité de ses propos quant à la capture d'un déserteur²⁵⁸. Enfin, le jeune Guy Rossi, protagoniste de *Mon colonel*, fait montre d'appréhensions à l'égard des méthodes utilisées par l'Armée pour contrôler les indigènes²⁵⁹. En fait, de manière générale, les rapports de force illustrés dans notre corpus se résument pour l'essentiel à une domination de la hiérarchie militaire tant sur les individus que sur les groupes auxquels elle est confrontée.

²⁵⁷ *L'Ennemi intime* (33:18-37:27).

²⁵⁸ *La Trahison* (7:45-7:59).

²⁵⁹ *Mon colonel* (24:47-25:28).

5.4 Structuration du visible

Au cours des sections précédentes, nous avons effectué une lecture des films à partir des trois thématiques, à savoir les formes de violence, la mémoire du conflit et les rapports de force. Reprenant ici l'ambition de Marc Ferro, nous tenterons de parvenir à une véritable structuration du visible. Pour ce faire, à partir de la lecture des films, nous répondrons aux deux questions suivantes. Qu'est-ce que ces représentations donnent à comprendre de la guerre d'Algérie dans le cinéma français récent? Et qu'est-ce que ces représentations peuvent nous dire de la sociologie du cinéma? De par leur nature plus générale, ces questions permettront de compléter l'analyse précédemment amorcée.

5.4.1 La sociologie du cinéma

Ici, nous tenterons de mettre en relation certains concepts de la sociologie du cinéma avec les représentations précédemment traitées. Gardant en tête que le film « [...] est une mise en scène sociale [...] »²⁶⁰, nous répondrons ainsi à trois questions. D'abord, qu'est-ce que notre corpus peut nous apprendre de l'analyse de contenus? Ensuite, que pouvons-nous également apprendre du concept de représentation? Et enfin, qu'est-il possible de comprendre de la notion de série à travers ce même corpus? D'emblée, ce corpus n'est pas en mesure de renouveler notre perception de l'analyse des contenus, des séries et des représentations. Cependant, il permet de saisir certains éléments de filiation entre les films étudiés et la sociologie du cinéma.

Si le cinéma sert de prisme par lequel il est possible d'entrevoir une époque, la méthode d'analyse des contenus agit ici comme son révélateur²⁶¹. De quelle manière procède-t-elle? Pierre Sorlin nous en fournit un exemple concret dans le chapitre I. Il faut constituer un échantillon de petite taille, voire composé d'un seul film. Ce premier ensemble devra être étudié en détail afin « [...] d'en exposer toutes les

²⁶⁰ Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 200.

²⁶¹ Le lecteur se référera au chapitre I, p. 19.

caractéristiques²⁶². » Par la suite, « [...] quelques hypothèses [doivent être retenues. Il faut alors] appliquer ces hypothèses à un petit nombre de films [et ainsi] établir des zones de validité [...]»²⁶³. »

Bien que nous ayons procédé quelque peu différemment. En effet, nous avons choisi quatre films dans un bassin de onze productions potentielles. Les critères de sélection élaborés par Sorlin dans le chapitre I nous ayant servi de ligne directrice²⁶⁴. Ainsi, à travers les films *Les Aiguilles rouges*, *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*, nous avons identifié certaines zones de validité communes à l'ensemble de ce corpus. Trois tendances ont alors été retenues.

La première tendance est que les films mettent en scène des groupes au mode de vie militaire. En cela, les personnages principaux de nos quatre films calquent leur discipline sur le modèle de l'Armée. Ils sont alors soit des soldats, soit des scouts. Et, en dépit d'une très faible représentativité des conscrits parmi les personnages mis de l'avant dans ces films, il n'est pas anodin de rappeler que le service militaire obligatoire en France constitue un des points névralgiques dans la lutte contre les fellaghas.²⁶⁵ D'ailleurs, le mode de vie militaire étant placé au cœur de la trame narrative des films étudiés, ces derniers s'inscrivent alors en complémentarité avec un autre groupe de productions cinématographiques, celui de l'immédiat après-guerre d'Algérie. En effet, pour ces films ayant tout juste effleuré notre recherche, pensons à *Cléo de 5 à 7*, *Le Petit Soldat* ou *Les Parapluies de Cherbourg*, la conscription et le retour des jeunes soldats tenaient une grande place dans le récit. L'intérêt récent pour la vie quotidienne des militaires pouvant alors s'expliquer de deux façons. D'une part, le décalage temporel a permis de prendre un plus grand recul critique. D'autre part, le changement dans les mœurs politiques, concrétisé par la reconnaissance de la

²⁶² Le lecteur se référera au chapitre 1, p. 14 et à Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 202

²⁶³ *Ibid.*, p. 202.

²⁶⁴ Le lecteur se référera au chapitre 1, p. 41.

²⁶⁵ Le lecteur se référera au chapitre II, p. 26.

guerre d'Algérie en 1999 a véritablement décloisonné la vision des créateurs de cinéma.

La deuxième tendance est que les films se déroulent tous durant la guerre. En effet, les quatre films étudiés ont tous pour point de départ la même période temporelle, soit les années 1956 à 1960. Au surplus, *L'Ennemi intime* et *Mon colonel* éclairent spécifiquement la première phase du conflit, se terminant en 1958 par l'avènement du général De Gaulle et de la Cinquième République. Dans ce contexte, l'Armée française commence à enregistrer ses premiers succès militaires, tel que la bataille d'Alger. Quant à *La Trahison* et *Les Aiguilles rouges*, traitant respectivement de mars 1959 et de septembre 1960, le contexte historique est troublé par l'internationalisation du conflit et les premières déceptions du gouvernement De Gaulle.

La troisième tendance est que chacun des films ne présente le conflit que d'un seul côté, celui des Français. Il importe d'abord de considérer le très faible niveau de collaboration entre la France et l'Algérie lors de la production de ces films. En effet, deux des quatre films ont été tournés en sol algérien, mais l'essentiel des capitaux provenant de l'autre côté de la Méditerranée. Comptons ensuite sur les différents, non encore résolus, entre les deux parties, tant sur le plan sémantique que politique. Car, si la France a reconnu l'existence du conflit 37 ans après les accords d'Évian, l'Algérie l'a immédiatement nommé guerre d'indépendance. Le FLN étant encore la principale source du pouvoir algérien et la France dirigée par des successeurs politiques du général De Gaulle. Enfin, si le cinéma français récent ne présente que des personnages nationaux ou assimilés, peut-être répond-t-il à des logiques inhérentes à la diffusion des films, soit de susciter l'attachement des personnages principaux auprès des spectateurs.

Ainsi, à partir de ces trois lignes directrices, certaines représentations ont alors émergées. D'ailleurs, qu'est-il possible de comprendre du concept de représentation à travers ce même corpus? En se basant sur l'acception de Hall, telle qu'établit au

chapitre I, la représentation peut être entendue comme une production de sens à travers le langage²⁶⁶. D'une part, la production de sens serait une construction influencée par le contexte socio-historique d'où elle émerge. D'autre part, un ensemble de filtres, de conventions et de signes formeraient le langage²⁶⁷.

Ainsi, dans cette alliance entre le contexte de production et le langage du cinéma, nous avons identifié trois représentations centrales : les formes de violence, la mémoire du conflit et les rapports de force. Ces trois thèmes traversant notre corpus dans chacun des récits. Dès lors, en regard de ces représentations, il nous a été possible de faire ressortir un ensemble de séries. Ce faisant, qu'est-ce que le corpus peut nous apprendre de la notion de série? Évoquée par Marc Ferro dans le chapitre I, la série constitue en fait l'ensemble des similitudes entre les différents récits, les traits semblables entre personnages de différents films, l'utilisation des lieux, connus, communs ou inconnus, la part de non visible, de hors-champ contenu dans chaque film²⁶⁸. Pour les formes de violence, la torture est la principale série identifiée. Au demeurant, la mémoire du conflit telle qu'incarquée par les films, dévoile deux séries : la diffusion médiatique et le souvenir de guerre, mettant en dialogue la mémoire factuelle et la mémoire émotive. Enfin, les rapports de force ont permis de faire émerger les séries des protagonistes, de l'ennemi intime et de l'ennemi invisible. Un ennemi particulier se dégage de notre corpus, cet Autre est un militaire d'origine ou à tout le moins d'affinité française. Aussi, notre corpus offre peu d'éléments quant à la complexité des rapports existants entre protagonistes et ennemis. De manière somme toute de manière assez univoque, la guerre d'Algérie est présentée à travers deux camps opposés : celui des militaires français contre celui des fellaghas. Ces représentations et séries forment l'armature de l'analyse des contenus de notre corpus.

²⁶⁶ Hall. *op. cit.*, p. 28. Traduction libre de « Representation is the production of meaning through language. »

²⁶⁷ Le lecteur se référera au chapitre I, p. 17.

²⁶⁸ Le lecteur se référera au chapitre I, p. 14.

CONCLUSION

Deux hommes, assis l'un en face de l'autre, se dévisagent. Le premier offre une cigarette au second. Les mains attachées, celui-là saisit le bâtonnet et le porte à ses lèvres. Tel un condamné à mort, qui profite d'un dernier festin. Puis, il retire la cigarette de sa bouche et en allume l'autre extrémité. Dans une vision presque prophétique, il déclare au premier homme : « Regardes cette cigarette, c'est toi. D'un côté, c'est l'Armée française. De l'autre, c'est le FLN. Quoi que tu fasses, tu as perdu d'avance. Tu ne sais plus qui tu es. Tu n'es déjà plus un Algérien. Tu ne seras jamais un Français²⁶⁹. »

Voilà ce que résume la métaphore du fellagha Idir Danoun lancé au soldat Saïd. Au jeu de la guerre d'Algérie, tous les repères sont brouillés. Les personnages ne savent plus qui ils sont, ni pour quelles raisons ils se battent. Telle une cigarette, la France s'est consumée : envois massifs de contingents militaires, difficile mobilisation de la jeunesse, crises politiques, exportation de la violence en métropole, perte des colonies. L'Armée, le FLN et plus tard l'OAS, de par leurs actions respectives, se sont également brûlés. Tortures, massacres, attentats, tout y passe. Puis, au sortir de la guerre, s'amorce un autre conflit, celui des mémoires. Contradictoires, encore contestées, difficilement représentées, chacune lutte pour sa place dans les livres d'histoire.

C'est dans ce contexte que, tout au long de ce mémoire, nous avons cherché à identifier et analyser les principales représentations de la guerre d'Algérie dans le cinéma français des années 2000. En se penchant sur la question des représentations cinématographiques, nous pensons parvenir à une structuration du visible, à

²⁶⁹ *L'Ennemi intime* (57:47-58:31).

l'intérieur d'un corpus déterminé²⁷⁰. D'ores et déjà, nous annonçons l'existence de quelques représentations inhérentes au conflit. La violence, la mémoire et les rapports de force se sont ainsi découverts. De plus, nous supposons que la question de la guerre d'Algérie demeurerait encore sensible en France.

Pour mener à bien cette étude, nous avons d'abord pris le parti de la sociologie du cinéma, et en particulier des études de Pierre Sorlin. La sélection d'un corpus, l'analyse des contenus, tout comme la mise en relation des représentations avec leurs contextes de production et de réception ont été au cœur de notre démarche. Aussi, notre travail s'est trouvé enrichi par les éclaircissements de Stuart Hall, quant à la notion même de *représentation*.

D'emblée, le bassin de films potentiels, au nombre de onze, paraissait insuffisant. Et si de nouveau la guerre d'Algérie engendre une série de films, nul ne peut ici parler d'un véritable engouement. Dans ce contexte, faire émerger un corpus crédible à partir d'un si petit ensemble comportait une part de risque. Mais, c'était sans compter sur l'avis de Pierre Sorlin, pour qui ce faible nombre se révélait plutôt un avantage. L'échantillon devant de toute façon être restreint pour fournir des résultats probants²⁷¹.

Une fois passée l'étape de la sélection, quatre films se démarquaient : *Les Aiguilles rouges*, *L'Ennemi intime*, *Mon colonel* et *La Trahison*. Embrassant la démarche de visionnement entreprise par Sorlin, nous avons d'abord établi les séquences de chaque histoire, pour ensuite construire des schémas narratifs et, de là, créer des liens entre les différents segments. Ainsi, en dépit d'un choix restreint, il nous a été possible d'établir un certain nombre de séries.

²⁷⁰ D'après Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 58.

²⁷¹ D'après Sorlin. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain. op. cit.*, p. 203.

Dès les premiers visionnements, trois thématiques structurant les représentations ont pu être identifiées, à savoir : les formes de violence, la mémoire du conflit et les rapports de force. À partir de là, nous avons amorcé un dialogue en deux temps. D'une part, en liant les représentations avec les différents films. D'autre part, en les arrimant aux questions soulevées par la sociologie du cinéma et par le contexte historique de la guerre d'Algérie.

Sur un plan plus critique, l'analyse des représentations nous a démontrée l'existence d'une harmonie dans le corpus. En effet, les façons de représenter la violence, la mémoire et les rapports de force se ressemblent ici sensiblement. Toutefois, nous constatons que la sélection d'un groupe de films possédant des caractères similaires – dans ce cas, un contexte de guerre où l'action est centrée autour du chef d'équipe, auquel une mission a été confiée – peut générer ces similitudes.

Au surplus, bien que notre travail ne cherche pas à comparer frontalement d'autres corpus, on y remarque tout de même une continuité. Certains groupes sociaux, tels que les militaires, tenant ici une grande place, la guerre expurgeant tout ce qui ne s'y rapporte pas immédiatement. Dès lors, les civils sont à peine existants. Et que dire de la trame historique, sinon qu'il n'en reste pratiquement rien. Tout au plus, elle sert de toile de fond à des fictions qui s'intègrent difficilement aux grands moments de l'Histoire. Cet état rend difficile l'élaboration de grands raccords, tels que prévu, au départ, avec le chapitre II. Au demeurant, notre corpus concentre les représentations de la guerre d'Algérie autour d'antagonismes spécifiques, tels que la figure du militaire et les souvenirs intimes. Les films ne permettent donc pas cette *relecture* du conflit à partir d'un point de vue plus global. Toutefois, la guerre d'Algérie peut ici être envisagée selon des représentations bien précises, sur les thèmes de la violence, de la mémoire et les rapports de force.

Quant à la représentation de l'Autre, nous avons constaté qu'elle permet de créer un espace pour l'Ennemi. Sans néanmoins lui garantir un droit de parole. En ce sens, la

dualité des personnages ennemis – l'*intime* et l'*invisible* – nous mène à deux conclusions. D'une part, que l'Altérité s'inscrit comme une définition de Soi en creux. En effet, par l'existence de l'ennemi intime, le protagoniste est amené à trouver son adversaire en lui-même. Formé à la même école, pensant de la même façon, voire issu du même groupe ethnique, cet Ennemi occulte partiellement la menace qu'il représente par une similitude avec le personnage principal. L'Autre est un peu comme une figure de Soi détournée.

D'autre part, le personnage de l'Ennemi invisible demeure, quant à lui, largement instrumentalisé. Sa présence, objectivée, se confine principalement à la figuration. Entre autre exemple, les victimes de la torture ne semblent souffrir que pour mettre en scène l'acte de violence et non pour imager leur propre douleur. Incidemment, la présence de l'Autre comble un besoin davantage esthétique que structurel. Ces limitations, partagées dans la plupart des films, contribuent à stéréotyper l'Ennemi invisible.

Par nos conclusions, de nouvelles perspectives s'ouvrent à la recherche. Ainsi, une analyse des différents cycles de production des films portant sur la guerre d'Algérie pourrait être également envisagée. Car, entre les deux pôles historiques que sont la signature des accords d'Évian et les célébrations de leur cinquantenaire en 2012, chaque décennie a vu se développer son propre ensemble de films. Bien que notre choix ait été porté sur les années 2000, d'autres recherches en sociologie du cinéma pourraient s'attarder à des périodes différentes. Complétant du même coup, ce panorama des représentations de la guerre d'Algérie.

La recherche gagnerait tout autant à faire dialoguer ce genre de films avec les problèmes raciaux vécus en France depuis quelques décennies. À cet effet, un conseiller régional de la Provence-Alpes-Côte d'Azur, déclarait au *Nouvel Observateur* en 1997 que « [l]a guerre d'Algérie sera finie quand nous aurons le

pouvoir²⁷². » Il n'est pas anodin de mentionner que l'élu en question, Albert Perron, portait les couleurs du Front national. En quoi l'anathème lancé par le roi Créon à l'encontre de Polynice, vaudrait toujours. « Un ennemi mort est toujours un ennemi²⁷³. »

²⁷² Pascal Blanchard et Nicolas Bancel. *De l'indigène à l'immigré*. Paris, Gallimard, 1998, p. 89.

²⁷³ Sophocle, *Théâtre complet*. Trad. et préf. par Robert Pignarre, Paris, Flammarion, 1964, p. 81.

ANNEXE A

Séquences du film *Les Aiguilles rouges*

- I. Générique, présentation des personnages.
- II. Votre défi : le Brévent.
- III. Rassemblement des Aigles et remise du courrier.
- IV. Embarquement dans le train.
- V. Patrick lit la lettre de Myriam.
- VI. À l'aréna de Chamonix.
- VII. Les Aigles se promènent dans les rues de Chamonix.
- VIII. Amourette adolescente.
- IX. Au cinéma, le discours du Président sur l'Algérie.
- X. Jean-Pierre quitte la salle en trombe.
- XI. Dans la salle, Isabelle drague Patrick.
- XII. Éric sort du cinéma lui-aussi.
- XIII. Jean-Pierre et Éric reluquent les filles.
- XIV. Le soir, au dortoir.
- XV. Patrick relit sa lettre.
- XVI. Départ pour le Brévent.
- XVII. Vol d'un aigle sur la montagne.
- XVIII. Marche dans les sentiers.
- XIX. Myriam en voix
- XX. En pause.
- XXI. Jean-Pierre s'inquiète pour son frère Adrien.
- XXII. Conneries dans une église.
- XXIII. Marche en montagne.
- XXIV. Pause casse-croûte.
- XXV. Jean-Pierre lit sa lettre de son frère.
- XXVI. Pause et nettoyage des ampoules.
- XXVII. Les Aigles se préparent à repartir.
- XXVIII. Arrivée au téléphérique.
- XXIX. Dispute entre Éric et Patrick.
- XXX. L'Arsouille se blesse à l'épaule.
- XXXI. « Ça ressemble à la planète Mars ».
- XXXII. Arrivée au magasin près du nouveau téléphérique.
- XXXIII. Grabuge dans le magasin.
- XXXIV. La nuit va tomber.

- XXXV. Pause au crépuscule.
 XXXVI. Reprise de la marche en pleine nuit.
 XXXVII. Dormir à flanc de montagne.
 XXXVIII. Au petit matin.
 XXXIX. En route vers Servoz.
 XL. Séparation en deux groupes.
 XLI. Descente à flanc de montagne.
 XLII. Éric continue seul.
 XLIII. Patrick et son équipe remonte au point de rendez-vous.
 XLIV. Éric est pris au piège.
 XLV. Rassemblement au point de rendez-vous.
 XLVI. Éric a un accident.
 XLVII. À la recherche d'un autre chemin.
 XLVIII. Découverte du refuge des Aiguilles rouges.
 XLIX. Jean-Pierre pète un plomb : « On n'est pas des conscrits ».
 L. Jean-Pierre et Patrick partent à la recherche de secours.
 LI. Prise de becs dans l'abri.
 LII. Jean-Pierre se blesse.
 LIII. Au camp, les jeunes font un feu.
 LIV. Jean-Pierre et Patrick trouvent du secours.
 LV. Dans les bureaux de la police.
 LVI. Montée en téléphérique.
 LVII. Les secours arrivent.
 LVIII. À la recherche d'Éric.
 LIX. Patrick discute avec le gendarme.
 LX. Les garçons se rassurent à l'hôpital.
 LXI. Découverte du magasin vandalisé.
 LXII. À l'hôpital.
 LXIII. Descente en téléphérique.
 LXIV. Luc parle avec son père de l'impossible retour en Algérie.
 LXV. Le père d'Éric arrive aux bureaux de la police.
 LXVI. Jeux et nostalgie à l'hôpital.
 LXVII. On a retrouvé les objets appartenant à Éric.
 LXVIII. L'aigle guide les recherches.
 LXIX. Le grand-père de Jean-Pierre a une grave nouvelle.
 LXX. Éric est retrouvé.
 LXXI. Adrien est mort.

- LXXII. Geste de commémoration : Jean-Pierre embrasse une fille.
- LXXIII. Arrivée d'Éric à l'hôpital.
- LXXIV. Feux d'artifices.
- LXXV. Conclusion et photo de Myriam.

ANNEXE B

Séquences du film *L'Ennemi intime*

- I. Introduction avec mise en contexte défilante.
- II. Survol d'un paysage et titre du film.
- III. Opération d'avant l'aube.
- IV. « Halte au feu, c'est les nôtres ».
- V. Enterrements militaires.
- VI. Arrivée du lieutenant Terrien.
- VII. Reconnaissance en zone interdite.
- VIII. Contrôle surprise du village de Taïda.
- IX. Beuverie au quartier général.
- X. Deuxième reconnaissance avant l'aube (vers Taïda).
- XI. Village massacré.
- XII. Amar au fond du puits.
- XIII. Discours sous les drapeaux.
- XIV. Soirée nostalgique pour le lieutenant Terrien.
- XV. Tirs sur des fellaghas déguisés.
- XVI. Capture d'un fellagha en zone interdite.
- XVII. Soirée de torture au quartier général.
- XVIII. On s'occupe du gamin.
- XIX. Piquenique en opération.
- XX. Discussion personnelle entre le sergent Dougnac et le lieutenant Terrien.
- XXI. Rencontre avec le responsable de le capitaine Berthaut.
- XXII. « Ce n'est pas une guerre traditionnelle ».
- XXIII. « L'Algérie, c'est la France ».
- XXIV. Opération Slimane.
- XXV. « Section, en avant! ».
- XXVI. Gazage au napalm.
- XXVII. Aller au résultat.
- XXVIII. Soirée post-mortem.
- XXIX. Mission en zone interdite.
- XXX. Amar et la caverne.
- XXXI. Discussion autour de la disparition de Rachid.
- XXXII. Découverte du cadavre de Rachid.
- XXXIII. Réception d'un prisonnier.
- XXXIV. Corvée de bois.

- XXXV. Discussion entre deux vétérans de Monte Cassino.
XXXVI. Le courrier.
XXXVII. Mission de 48 heures.
XXXVIII. Embuscade.
XXXIX. Évacuation du blessé.
XL. Rapatriement du mort.
XLI. Embuscade de jour.
XLII. « On reste au point de rendez-vous ».
XLIII. Tirs sur des paysannes.
XLIV. Évacuation spéciale par Jeep.
XLV. Attaque de la Jeep.
XLVI. Le vrai visage de la rébellion.
XLVII. Destruction d'un village.
XLVIII. Folie meurtrière et torture.
XLIX. Fuite d'Amar.
L. Exécution d'un prisonnier en plein air.
LI. Permission à Grenoble.
LII. Nouvelles Gaumont ou le cinéma dans le cinéma.
LIII. Auto-torture du sergent Dougnac.
LIV. Le passé du sergent.
LV. Noël et souvenirs.
LVI. Sergent déserteur.
LVII. Mort du lieutenant Terrien.
LVIII. Narration du sergent Dougnac.
LIX. Conclusion avec texte défilant.

ANNEXE C

Séquences du film *Mon colonel*

- I. Meurtre du colonel Raoul Duplan.
- II. Réunion d'enquêteurs et journal télévisé.
- III. Dans un bureau militaire la jeune lieutenant Gallois lit un journal intime.
- IV. 1957. Guy Rossi arrive à St-Arnaud et y rencontre le colonel Duplan.
- V. Pique-nique avec des pieds-noirs.
- VI. Discours du colonel sur la mission civilisatrice.
- VII. Duplan et Rossi parlent de guerre et de juridiction.
- VIII. Rapport de la lieutenant Gallois à son supérieur.
- IX. Entrevue policière avec le fils du colonel.
- X. Nouvelles pages à lire pour Gallois.
- XI. Marche dans le djebel et messe militaire.
- XII. Rossi étudie à son bureau.
- XIII. Ce que les pouvoirs spéciaux autorisent.
- XIV. Duplan établit un état de siège militaire.
- XV. Rencontre avec les autorités civiles.
- XVI. Opération de bouclage.
- XVII. Opération d'identification.
- XVIII. Le FLN lance une grève.
- XIX. Entrevue policière avec l'ancien commissaire de police de St-Arnaud.
- XX. Nouvelles pages à lire pour Gallois.
- XXI. Après une embuscade.
- XXII. Exposition des cadavres de fellaghas.
- XXIII. Question de torture entre le commissaire et le colonel.
- XXIV. Confiscation des fichiers de renseignements
- XXV. Duplan offre à Rossi la direction du service de renseignements.
- XXVI. Convocation des commerçants.
- XXVII. Rencontre avec René Asencio, l'instituteur.
- XXVIII. Dîner chez l'instituteur.
- XXIX. Attentat du 14 juillet.
- XXX. Rossi se douche.
- XXXI. Interrogatoire militaire.
- XXXII. Entrevue du capitaine Roger.
- XXXIII. Rapport de Gallois à son supérieur.
- XXXIV. Résultat d'un interrogatoire militaire.

- XXXV. Doutes du lieutenant Rossi.
- XXXVI. Opération nocturne.
- XXXVII. Discussion sur la torture.
- XXXVIII. Réception avec des hauts gradés.
- XXXIX. Engueulade entre le général et le colonel.
 - XL. Une cache d'armements.
 - XLI. Discussion de fin de soirée entre Duplan et Rossi.
 - XLII. À la maison close.
 - XLIII. Pressions sur le lieutenant Rossi.
 - XLIV. Rapport de Gallois et entrevue du préfet.
 - XLV. Exécution publique.
 - XLVI. Réprimande de Rossi.
 - XLVII. Visite à l'hôpital pour rencontrer Asencio.
- XLVIII. Rossi soupe avec Asencio et ses amis.
 - XLIX. Retour de permission.
 - L. Rossi fait de la recherche.
 - LI. Le colonel Duplan explique la trahison de l'instituteur.
 - LII. Entrevue avec l'instituteur Asencio.
 - LIII. Rapport de Gallois.
 - LIV. Rossi refuse de suivre les ordres.
 - LV. Rossi va au hammam.
 - LVI. Attentat dans un café.
 - LVII. Rossi et Duplan à l'hôpital.
 - LVIII. Rossi prépare ses notes.
 - LIX. Gallois entre dans une phase décisive de l'enquête.
 - LX. Gallois se rend chez le père Rossi.
 - LXI. Le père Rossi discute avec le colonel Duplan.
 - LXII. Meurtre de Duplan.
 - LXIII. Conclusion.

ANNEXE D

Séquences du film *La Trahison*

- I. Algérie, nuit du 5 au 6 mars 1960, patrouille de nocturne.
- II. Surveillance de nuit au camp militaire.
- III. Le Lieutenant Roque apprend la trahison d'un algérien déserteur.
- IV. Le Lieutenant rencontre Taïeb et ses camarades.
- V. En soirée, on suspend un chien.
- VI. 7 mars. Contrôle d'un village et déplacement de sa population.
- VII. Rassemblement d'un autre village. Autre déplacement.
- VIII. Destruction du premier village.
- IX. Dur interrogatoire d'un gamin.
- X. Casse-croûte.
- XI. Roque discute avec le capitaine.
- XII. 8 mars. Confrontation avec des fellaghas.
- XIII. Exposition des corps des fellaghas.
- XIV. Au quartier général, dispersion des Algériens.
- XV. Taïeb et Ali discutent avant de se coucher.
- XVI. 10 mars. Dans le camp de déplacés.
- XVII. Enregistrement des civils.
- XVIII. Visite du médecin militaire.
- XIX. Taïeb se fait disputer devant les corps de fellaghas exposés.
- XX. Visite d'une femme algérienne à un des soldats.
- XXI. 13 mars. Distribution du courrier.
- XXII. Un complot vise le lieutenant Roque.
- XXIII. Rassemblement militaire.
- XXIV. Roque discute avec Taïeb.
- XXV. Réunion au sommet entre Roque et son sous-officier.
- XXVI. Roque et Taïeb en ronde de nuit.
- XXVII. Contrôle nocturne des parachutistes.
- XXVIII. Au matin, discussion sur le bord d'un grillage.
- XXIX. Roque et son sous-officier parlent de Taïeb.
- XXX. Patrouille dans un village.
- XXXI. Interrogatoire dans un bureau militaire.
- XXXII. Torture.
- XXXIII. En patrouille, Taïeb ment au lieutenant.
- XXXIV. Les quatre soldats musulmans vont souper.

- XXXV. Surveillance et fouille de leur chambre.
XXXVI. 15 mars. Contrôle d'une maison algérienne.
XXXVII. Au village, un homme se fait assassiner.
XXXVIII. Dans la chambre du lieutenant.
XXXIX. 17 mars. Bagarre au quartier général.
XL. Ali rencontre le Roque après l'incident.
XLI. Les quatre soldats musulmans sont préoccupés.
XLII. Le capitaine annonce au lieutenant ses intentions.
XLIII. Taïeb discute avec un camarade français.
XLIV. Roque décrit à son sous-officier ce que le capitaine prépare.
XLV. 18 mars. Arrivée du capitaine.
XLVI. Le lieutenant Roque envoie Taïeb, Hachemi, Ahmed et Ali vers un piège.
XLVII. Départ du camion, chargé des quatre prisonniers.
XLVIII. Roque rend visite au capitaine.
XLIX. Dernier regard des quatre musulmans vers le lieutenant.

BIBLIOGRAPHIE

Articles de revues

- DARRÉ, Yann. « Esquisse d'une sociologie du cinéma ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro 161-162, pp. 123-136.
- DAVY, Jean-François. « Mes dates-clés ». *Libération*, 10 mai 2006, p. cinéma 6.
- DE BAECQUE, Antoine. « Conflits intérieurs ». *Libération*, 25 janvier 2006, p.6.
- ETHIS, Emmanuel. « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *Sociétés*, Université De Boeck, no 96, 2^e trimestre, 2007, pp. 9-20.
- FERRO, Marc. « Histoire et théories du cinéma ; agent et produit de l'histoire ». *Théories du cinéma, CinémAction*, no 20, 1982, pp. 91-94.
- FERRO, Marc. « Préface ». In BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre et Béatrice FLEURY-VILATTE, (dir.) *Les institutions de l'image*. Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, coll. « Les représentations de l'histoire ». p. 6.
- GOLDMANN, Annie. « Quelques problèmes de sociologie du cinéma ». *Sociologie et sociétés*. vol. 8, no 1, avril 1976, pp. 71-80.
- GOLDMANN, Annie. « Sociologie du cinéma ; dépasser le stade de l'interprétation ». *Théories du cinéma, CinémAction*, no 20, 1982, pp. 87-90.
- HALL, Stuart. « The Work of Representation ». In HALL, Stuart, éd. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997, pp. 13-74.
- JOBIN, Thomas. « Jean-François Davy, du X au film pour enfants ». *Le Temps*, 4 novembre 2006, s.p.
- LAVOIE, André. « Quand l'État perd la raison ». *Le Devoir*, 25 avril 2007, p. c7.
- LORRAIN, François-Guillaume. « Les Aiguilles Rouges ». *Le Point*, 11 mai 2006, p. 116.
- NICOUD, Anabelle. « Mon Colonel ». *La Presse*, 23 avril 2007, Arts et spectacles p. 2.
- RICOEUR, Paul. « Histoire et mémoire ». In DE BAECQUE, Antoine et Christian DELAGE, dir. *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p.22.

- SORLIN, Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », *Le Temps des médias*, 2^e trimestre 2004, pp. 39-48.
- STORA, Benjamin. « Filmographie française », La guerre d'Algérie à l'écran, *CinémAction*, no 85, 1997, pp. 186-205.
- STORA, Benjamin et Mouny BERRAH. « Fictions françaises de long-métrage (1957-1995) ». La guerre d'Algérie à l'écran, *CinémAction*, no 85, 1997, pp. 186-205.
- STORA, Benjamin. « Les contradictions et les impasses d'un cinéma qui produit des films militaires sur une guerre sans front... ». La guerre d'Algérie à l'écran, *CinémAction*, no 85, 1997, pp. 134-141.

Monographies

- AJCHENBAUM, Yves-Marc. *La guerre d'Algérie - 1954-1962*. Paris, J'ai lu. 2003, 125p. coll. « Libro Document ».
- BLANCHARD, Pascal et Nicolas BANCEL. *De l'indigène à l'immigré*. Paris, Gallimard, 1998, 128p. coll. « Découvertes Gallimard – histoire ».
- CAUCHY, Pascal. *La IVe République*. Paris, Presses universitaires de France, 2004, 127p. coll. « Que sais-je? ».
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris, Gallimard, 1992, 222p. coll. « Folio ».
- ETHIS, Emmanuel. *Les spectateurs du temps ; pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2006, 326p. coll. « Logiques sociales ».
- ETHIS, Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris, Armand Colin, 2005, 128p. coll. « Sociologie 128 ».
- FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés une source nouvelle pour l'histoire*. Paris, Hachette, 1975, 135p. coll. « Pédagogies pour notre temps ».
- FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris, Denoël-Gonthier, 1977, 168p. coll. « Bibliothèque Médiations ».
- FERRO, Marc. *Film et histoire*. Paris, Éditions de l'EHESS, 1984, 161p. coll. « L'Histoire et ses représentations ».
- HALL, Stuart, dir. *Culture, Media, Language; Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres, Hutchison, 1984, 311p.

- HALL, Stuart, dir. *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Sage Publications / The Open University, 1997, 440p.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler; une histoire psychologique du cinéma allemand*. Trad. Par Claude B. Levenson. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1973, 409p.
- MATTELART, Armand et Érik NEVEU. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris, La Découverte, 2003, 121p. coll. « Repères ».
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*. Préf. de Jean-Paul Sartre. S.l., Gallimard, 1979, 190p. .
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire ; essai d'anthropologie*. Paris, Éditions de Minuit, 1956, 250p.
- PERVILLÉ, Guy. *La guerre d'Algérie, (1954-1962)*. Paris, Presses universitaires de France, 2007, 127p. coll. « Que sais-je? ».
- SHAKESPEARE, William. *Othello. Le Roi Lear. Macbeth*. Trad. par François-Victor Hugo. Préf. par Germaine Landré. Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 320p.
- SOPHOCLE. *Théâtre complet*. Trad. et préf. par Robert Pignarre. Paris, Flammarion, 1964, 371p.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier-Montaigne, 1977, 319p. coll. « Histoire de ».
- STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*. Paris, La Découverte, 2004, 122p. coll. « Repères ».
- STORA, Benjamin. *Imaginaires de guerres : Algérie-Viêt-nam, en France et aux États-Unis*. Paris, La Découverte, 2004, 258p.
- STORA, Benjamin. *La gangrène et l'oubli; La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris, La Découverte/Poche, 1991, 366p.
- THÉNAULT, Sylvie. *Histoire de la guerre d'indépendance algérienne*. Paris, Flammarion, 2005, 303p.

Œuvres cinématographiques

- Arcady, Alexandre. 1979. *Le Coup de Sirocco*. DVD, coul., 102 min. France : Gaumont.

- Bouchared, Rachid. 2006. *Indigènes*. DVD, coul., 120 min. France : Canal Plus.
- Charef, Mehdi. 2007. *Cartouches gauloises*. DVD, coul., 92 min. France : Pathé.
- Davy, Jean-François. 2006. *Les Aiguilles Rouges*. DVD, coul., 93 min. France : Canal Plus.
- Duvivier, Julien. 1937. *Pépé le Moko*. DVD, noir et blanc, 94 min. France : Studio Canal.
- Faucon, Philippe. 2006. *La Trahison*. DVD, coul., 80 min. France : Canal Plus.
- Godard, Jean-Luc. 1963. *Le Petit Soldat*. DVD, noir et blanc, 88 min. France : SNC.
- Herbiet, Laurent. 2006. *Mon Colonel*. DVD, noir et blanc, coul., 110 min. France : Pathé.
- Siri, Florent-Emilio. 2007. *L'Ennemi Intime*. DVD, coul., 111 min. France : Canal Plus.
- Tavernier, Bertrand. 1992. *La guerre sans nom*. DVD, coul., 235 min. France : Studio Canal.

Ouvrages de référence

- AKOUN, André. « Cinéma ». In AKOUN, André et Pierre ANSART. *Dictionnaire de sociologie*. Paris, Le Robert-Seuil, 999, p. 75.
- L'Annuel du cinéma : tous les films de 2004*. Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2005, p. 524.
- L'Annuel du cinéma : tous les films de 2005*. Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2006, pp. 87, 130.
- L'Annuel du cinéma : tous les films de 2006*. Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2007, pp. 62, 396, 588.
- L'Annuel du cinéma : tous les films de 2007*. Paris, Éditions Les fiches du cinéma, 2008, pp. 148, 242, 408, 436.
- ROY, André. *Dictionnaire général du cinéma ; du Cinématographe à Internet ; art, technique, industrie*. Fides, 2007, 517p.

Sites Internet

Archive Larousse : Dictionnaire de l'Histoire de France – Blum (Léon), - Blum-Viollette (projet), (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: http://www.larousse.fr/archives/histoire_de_france/page/123

AVANT L'OUBLI – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=7561>

Box-office – Nombre d'entrées de l'ennemi intime, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.cinefeed.com/box-office/nombre-entrees-l-ennemi-intime.html>

Box-office – Nombre d'entrées de Mon colonel, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.cinefeed.com/box-office/nombre-entrees-mon-colonel.html>

Box office du film Michou d'Auber – Allociné, (page consultée le 22 août 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-61510/box-office/>

Box Office France > les films qui font le plus d'entrées – Allociné, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: http://www.allocine.fr/boxoffice/boxofficedetail_gen_pays=5001.html?date=2006-05-31

CACHÉ – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=7180>

CARTOUCHES GAULOISES – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=11522>

Cléo de 5 à 7 | Institut français du Japon – Tokyo, (page consultée le 27 janvier 2014), [En ligne], adresse URL: <http://www.institutfrancais.jp/tokyo/fr/events-manager/cinema1304111630/>

Fréquentation record dans les cinémas français en 2011, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/05/24/frequentation-record-dans-les-cinemas-francais-en-2011_1706897_3476.html

Guerre d'Algérie et combats en Tunisie et au Maroc – Sénat, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.senat.fr/dossierleg/ppl98-418.html>

Guy Mollet, 31 janvier 1956. (page consultée le 24 septembre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.lours.org/default.asp?pid=334>

Instruction provisoire sur l'emploi de l'arme psychologique, Armée française, 1957, 63p., (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.infoguerre.fr/fichiers/tta117.pdf>

Jeunes-Turcs – Encyclopédie Larousse, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Jeunes-Turcs/125922>

Fac-similé JO du 02/08/1968, page 07521 | Legifrance, (page consultée le 21 mars 2014), [En ligne], adresse URL: http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19680802&numTexte=&pageDebut=07521&pageFin=

Fac-similé JO du 23/03/1962, page 03143 | Legifrance, (page consultée le 21 mars 2014), [En ligne], adresse URL: http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19620323&numTexte=&pageDebut=03143&pageFin=

Fac-similé JO du 23/03/1962, page 03144 | Legifrance, (page consultée le 21 mars 2014), [En ligne], adresse URL: http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19620323&numTexte=&pageDebut=03144&pageFin=

L'Algérie d'Abd el-Kader et la présence française, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.napoleon.org/fr/Template/chronologie.asp?idpage=471169&onglet=2>

L'ENNEMI INTIME – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=10189>

L'Ennemi intime – DvdToile, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://dvdtoile.com/Film.php?id=31355>

L'histoire expurgée de la Guerre d'Algérie, par Maurice T. Maschino – (Le Monde diplomatique), (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/02/MASCHINO/14870>

LA TRAHISON – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=8247>

LE SOLEIL ASSASSINÉ – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=6471>

LES AIGUILLES ROUGES – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=8392>

Les Aiguilles rouges – L'EXPRESS, (page consultée le 6 octobre 2013, [En ligne], adresse URL: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/les-aiguilles-rouges_500506.html

Le Figaro – Mon Figaro : Algérie : une histoire d'appelés, (page consultée le 8 septembre 2012), [En ligne], adresse URL: <http://www.lefigaro.fr/mon-figaro/2012/03/19/10001-20120319ARTFIG00743-algerie-une-guerre-d-appelles.php>

Le film "Hors-la-loi" de Rachid Bouchareb : les guerres de mémoires sont de retour, par Yasmina Adi, Didier Daeninckx..., (page consultée le 22 août 2012), [En ligne], adresse URL: http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/05/05/le-film-hors-la-loi-de-rachid-bouchareb-les-guerres-de-memoires-sont-de-retour-par-yasmina-adi-didier-daeninckx_1346714_3232.html

Le Petit Soldat – Fabrique de sens, (page consultée le 4 mai 2014), [En ligne], adresse URL: http://fabriquedesens.fr/index.php?title=Le_Petit_Soldat&printable=yes%201%20d%C3%A9cembre%202013

Lehnert & Landrock, (page consultée le 22 août 2012), [En ligne], adresse URL: <http://lehnertandlandrock.net/bio.html>

MICHOU D'AUBER – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=7891>

MON COLONEL – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=776>

NOCTURNES – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=10106>

NUIT NOIRE 17 OCTOBRE 1961 – CBO Box Office, (page consultée le 6 octobre 2013), [En ligne], adresse URL: <http://www.cbo-boxoffice.com/v3/page000.php3?Xnumitem=110&inc=fichemov.php3&fid=8282>

Torturé par l'armée française en Algérie, "Lila" recherche l'homme qui l'a sauvée, (page consultée le 22 mars 2014), [En ligne], adresse URL: http://www.u-paris10.fr/37952210/0/fiche___pagelibre/&RH=idhe_membres
http://www.lemonde.fr/afrique/article/2000/06/20/torturee-par-l-armee-francaise-en-algerie-lila-recherche-l-homme-qui-l-a-sauvee_1671125_3212.html

Vues d'Afrique – Quand l'État perd la raison, (page consultée le 14 avril 2014), [En ligne], adresse URL: <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/140810/vues-d-afrique-quand-l-etat-perd-la-raison>