1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

48 | 2006

Varia

Métaphores cinématographiques en situation coloniale. Le cas de la censure française en Algérie (1945-1962)

*Film Metaphors in the Colonial Context: The Case of French Censorship in Algeria
(1945-1962).*

Sébastien Denis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/338>

DOI : 10.4000/1895.338

ISBN : 978-2-8218-1006-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006

Pagination : 6-25

ISBN : 2-913758-48-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Sébastien Denis, « Métaphores cinématographiques en situation coloniale. Le cas de la censure française en Algérie (1945-1962) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 48 | 2006, mis en ligne le 01 février 2009, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/338> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.338>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Métaphores cinématographiques en situation coloniale. Le cas de la censure française en Algérie (1945-1962)

Film Metaphors in the Colonial Context: The Case of French Censorship in Algeria (1945-1962).

Sébastien Denis

- ¹ La censure, qui peut prendre en France différentes formes¹, est importante dans le dispositif de distribution des films, et plus généralement dans le processus de propagande cinématographique, car elle est la continuation de l'action de l'État par-delà la production des films. Le but de la censure est de modifier les images et les textes présentés pour les faire correspondre à ce que l'État autorise ou favorise en termes de production audiovisuelle, et d'idéologie dans le cas algérien. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, c'est le Centre national de la cinématographie (CNC), sous la tutelle du ministère de l'Information, qui est chargé au niveau national d'organiser la censure des films, actualités exclues² – alors que le cinéma est géré par le ministère de la Jeunesse, des arts et des lettres, puis du Commerce et de l'Industrie à partir de 1947, et enfin des Affaires culturelles à partir de 1959. La commission parisienne, composée en majorité de représentants des principaux ministères, vise à donner la parole « officielle » de l'État. Un film ne convenant pas à ces fonctionnaires peut donc ne pas recevoir de visa à la majorité³. Par ailleurs, durant la période 1945-1962, les textes vont être de plus en plus restrictifs quant au droit des auteurs, notamment au moment de la guerre d'Algérie avec le décret de 1961 instaurant une pré-censure⁴. Mais si la censure des films est en France une prérogative ministérielle, elle ne fonctionne pas d'une manière aussi claire dans les pays d'Afrique du Nord.

La commission algérienne et l'action psychologique

- 2 En 1945, la censure nord-africaine dépend du contrôle militaire des informations, avec un chef de service à Alger et des représentants à Rabat et Tunis. Cette commission est habilitée à donner des visas pour l'AFN (Afrique française du Nord) et l'AOF (Afrique occidentale française), mais tous les films visionnés à Alger doivent être vus auparavant à Paris. Les décisions prises à Alger se répercutent sur la Tunisie et le Maroc, mais ces deux pays peuvent interdire à leur tour des films spécifiques. Pour l'auteur d'une note sur l'« organisation de la censure en Algérie », « cette organisation qui existe depuis novembre 1942 a donné pleine satisfaction aux autorités Nord-Africaines et aux producteurs et distributeurs de films ». Par ailleurs, il souligne « l'énorme avantage qu'il y a de faire siéger à Alger la commission de contrôle cinématographique. En effet, la plupart des distributeurs de films ont choisi cette capitale pour siège commercial »⁵. L'ordonnance du 3 juillet 1945, qui donne autorité au ministère de l'Information sur la censure, semble tout remettre en question puisqu'elle décide de donner au ministère, de retour à Paris, un rôle exclusif ; pourtant, l'article 20 du décret d'application envisage la délégation possible de la censure cinématographique par le ministre. Profitant de cette réglementation, « le Gouvernement Général estime qu'une telle délégation de pouvoirs devrait lui être faite »⁶. Mais la censure « de guerre » dure au moins jusqu'en mars 1946, date où le ministre de l'Information approuve sa suppression⁷.
- 3 Dès 1946, il est donc décidé de faire prévaloir la censure parisienne sur celle des trois pays d'Afrique du Nord, et surtout l'Algérie : « Pour l'Algérie seule la censure française existe ». Dès lors, il faut « que tout le monde fasse un effort pour assurer à la censure centrale les prérogatives auxquelles elle a droit et qui, si elles n'étaient pas respectées, rendraient son action inefficace, voire inutile »⁸. Pourtant, ce désir politique exprimé au sortir de la guerre ne semble pas avoir été suivi d'effet si l'on en croit cette lettre de 1953 du directeur général du CNC au ministre de la France d'outre-mer, qui défend autant une vision centraliste de l'État que les intérêts de la profession cinématographique, distributeurs en tête :
- Sur le problème général du contrôle des films dans les territoires d'Outre-mer, il me paraîtrait opportun que fût davantage précisées, dans les textes d'application, les relations devant s'établir entre les décisions de la Commission de contrôle siégeant à Paris et celles des commissions locales. En effet, tout en reconnaissant les droits appartenant aux Gouverneurs Généraux en ce domaine, il serait utile, pour les ressortissants de l'industrie cinématographique, de prévenir toutes difficultés qui pourraient surgir du fait de l'institution de commissions locales.⁹
- 4 Il faut donc éviter une censure dans les colonies alors que le film a été autorisé à Paris, et alors que le marché concerné représente des sommes considérables pour les distributeurs – les mêmes problèmes existeront pendant la guerre d'Algérie. Tout se fait donc de manière officieuse, et rares sont les archives qui attestent l'existence d'une commission instituée à Alger. On note toutefois quelques courriers à propos des films *Oran ville au cent visages* (« Ce film a été accepté par la censure algérienne sous le numéro 6 598 du 28 janvier 1953 »¹⁰) ou *Constantine l'ancienne Cirta* (« Ce documentaire devant être exploité uniquement en Afrique du Nord, le visa vous sera délivré par les services locaux »¹¹), qui témoignent d'une organisation réelle et indépendante de Paris. Outrepassant le droit de censure préfectoral, l'Algérie bénéficie en fait d'une censure *de facto*.

- 5 Durant la guerre d'Algérie, la censure métropolitaine tente de bloquer toute représentation du pays autre que celle voulue par le pouvoir politique¹². En Algérie, les choses sont plus complexes du fait de la diversité des populations et des intérêts locaux, auxquels s'ajoutent ceux plus récents de l'armée pour l'Algérie française. À Alger, l'organisation de la commission de censure – comme on l'a vu tout à fait informelle – est modifiée en février 1956, quand il est décidé par l'état-major en Algérie que, « en accord avec le Gouverneur Général le contrôle des films commerciaux en Algérie sera assuré conjointement par un représentant du Gouvernement Général et par des officiers des bureaux psychologiques de la 10^e Région Militaire »¹³. Cette décision fait suite à celle du service d'information du ministère en janvier :

Étant donné que le Gouvernement Général de l'Algérie exerce le contrôle des films projetés sur son territoire, il serait souhaitable qu'en raison des événements actuels les autorités militaires soient associées à ce contrôle si elles ne le sont déjà.¹⁴

- 6 C'est en effet au même moment que les pouvoirs préfectoraux de censure sont transférés au pouvoir militaire. Deux officiers, un pour les films en français, l'autre pour les films en arabe, sont nommés ; ils seront souvent beaucoup plus nombreux à assister aux débats¹⁵. La présence des militaires dans la commission s'explique par la volonté de contrôler le contenu « psychologique » des films pour le grand public autant que pour les unités militaires¹⁶. Dès lors, le fonctionnement de la commission paraît opérationnel et conforme à l'esprit du bureau psychologique régional puis du 5^e bureau :

La censure des films commerciaux est effectuée suivant des dispositions arrêtées par Monsieur le Ministre Résidant par une commission dont fait partie un officier du bureau psychologique. Tout film dont le titre ou le scénario laissent entrevoir des séquences « nuisibles » est présenté à cette commission par la maison qui en assure la diffusion en Algérie. En fin de séance, il est statué sur les incidences que pourrait avoir la projection de ces films ; des décisions visant soit l'interdiction totale, soit une diffusion différée, soit quelques coupures de séquences sont prises.¹⁷

- 7 Plusieurs officiers d'action psychologique prennent alors le service en main ; ce sont d'ailleurs toujours eux qui signent les procès-verbaux de la commission. Présidée par Joseph Meyer, chef du service cinéma du GGA jusqu'en 1959 (puis du secrétariat général pour les Affaires algériennes), cette commission spéciale évoluera à partir de 1960 (vraisemblablement au moment du démantèlement des 5^e bureaux), gardant toujours les mêmes prérogatives mais sous une tutelle accrue du CNC et de la commission parisienne, dont les avis sont joints à ceux d'Alger à compter de cette date – les avis ne sont d'ailleurs plus motivés en 1961 et 1962, comme si toute idéologie devait disparaître. C'est à Roger Toche, qui travaille, depuis 1954 et jusqu'à l'indépendance, au Service de diffusion cinématographique du GGA (chargé de la projection des films de propagande dans les campagnes algériennes), que revient la responsabilité matérielle des coupes :

La censure c'est moi qui la faisais. En France on nous envoyait une copie du film, et il y avait une commission de censure. Dans la commission il y avait des militaires, des civils, il y avait pas mal de monde là-dedans. Une fois la projection finie ils disaient à cet endroit là on va couper ça, il faut couper à partir de là. On marquait sur un papier et ensuite j'avais la Moritane et on avait des ciseaux et de la colle. Et je vais vous donner le truc : on avait un tube de rouge à lèvres qu'on passait sur la piste son pour qu'il n'y ait aucune parole qui reste sur la pellicule. On voyait pas la coupure, ça passait impeccable. J'étais le seul à m'en occuper, même si je tenais plusieurs fonctions. [...] Il y avait 20-25 personnes, des militaires, des policiers, tout un tas de gens que je ne connaissais pas. Moi j'étais à la cabine pour projeter, et eux

dans la salle pour regarder. Je n'avais pas l'occasion de leur parler. Des fois on passait 3, 4, 5 fois un film, ils notaient les passages. Quand je n'étais pas là, ils attendaient que j'arrive pour faire la censure, alors on la faisait huit jours par mois.

18

- 8 Le fonctionnement de cette institution, plus officielle en apparence qu'avant 1954, est à nouveau très peu documenté, et les rares archives existantes se contredisent pour la plupart, rendant compte du vide juridique dans lequel s'effectue la censure en dehors de la commission parisienne. En janvier 1960, Robert Touzery, responsable de la censure à Paris, s'étonne lui-même : « Qu'est-ce que c'est que cette commission de contrôle qui fonctionne en Algérie ? Est-elle prévue par un texte quelconque et fonctionne-t-elle à Paris ou à Alger ? »¹⁹. Le fait qu'un membre éminent du ministère de l'Information, connaissant pourtant très bien *a priori* le fonctionnement de la censure, s'inquiète aussi tard de l'existence d'une commission algérienne dit assez bien le manque de coordination entre la France et l'Algérie alors que la guerre fait rage. Toutefois, six mois plus tard, un courrier du directeur de cabinet du ministère de l'Information au producteur de deux films censurés lève ce doute en attribuant à l'Algérie des spécificités dans le mode de censure :

En ce qui concerne l'interdiction des films *la Terreur des barbares* et *la Révolte des gladiateurs* en Algérie, je précise que la Délégation générale du gouvernement en Algérie²⁰ dispose de pouvoirs propres concernant le contrôle et l'accès des films cinématographiques dans les départements d'Afrique du Nord. Il ne m'appartient pas de me substituer à l'autorité compétente en la matière, laquelle fait application de critères ou de considérations qui lui sont propres.²¹

- 9 Le problème central de la censure algérienne, et la cause de son dysfonctionnement apparent, est la cohabitation des civils et des militaires en son sein, qui ne partagent pas la même appréciation de la situation en Algérie. Malgré la présence d'un officier dès le début de l'année 1956, les décisions de la commission ne vont pas suffisamment dans le sens désiré par le commandement, comme le laisse entendre en mars 1957 le capitaine de frégate Richard, alors responsable militaire de la censure à Alger. Celui-ci stigmatise en effet le fonctionnement contradictoire de l'institution, qui contrecarre l'action psychologique qui se développe au même moment en Algérie :

Certains films projetés dans les salles de cinéma après obtention du visa de la censure du Gouvernement Général, sont d'un effet désastreux. Il est en effet inadmissible, alors que nous nous efforçons de monter une action psychologique que nous voudrions efficace, de voir cette action entravée par de telles publications. Exemples :

- a) Le dimanche 10 mars le film *Vera Cruz*²² a été projeté au cinéma de Ténès. Les spectateurs, jeunes musulmans principalement, ont chaleureusement applaudi le passage montrant une unité française prise dans une embuscade tenue par les Mexicains (sources : M. le commissaire de police de Ténès).
- b) Au mois de janvier 1957, on pouvait admirer dans la ville de Sétif de belles affiches de cinéma intitulées *Guérilla*²³. Conclusion : il y a certainement à faire dans ce domaine.²⁴

- 10 La réaction du colonel commandant le secteur d'Aumale, deux mois plus tard, à propos de quelques autres films est également édifiante :

Alors que le Gouvernement Général et l'Armée orientent leurs efforts vers une action psychologique très poussée dans le but de saper le moral de l'adversaire et de montrer à la population notre supériorité, il me paraît malséant que des films, dont je ne conteste pas la qualité technique, mais qui montrent à un public en grande partie musulman, la guérilla en Corée (*les Ponts de Toko-ri*²⁵) ou la résistance à l'occupation (*Au-delà des vivants*²⁶) passent actuellement dans les salles de spectacle

d'Oran. Dans ces conditions, nous risquons de voir bientôt des films du genre *Aventures en Birmanie*²⁷ ou *La bataille du rail*²⁸, qui sont de véritables films d'instruction sur la guérilla et ont été passés comme tels dans certaines écoles militaires. Il ne faut donc pas que le moyen de diffusion puissant que constitue le cinéma grâce à son côté attractif, soit utilisé par nous contre nous-mêmes alors qu'il devrait servir à la diffusion de films orientés dans la lutte que nous menons actuellement en Algérie. À défaut de films de propagande la cinémathèque mondiale doit permettre de passer en Algérie des films ne présentant aucun risque pour l'œuvre de pacification.²⁹

- 11 À travers ces exemples, deux conceptions s'affrontent donc : celle des militaires, pour lesquels la lutte en cours en Algérie nécessite la prise en compte de la totalité des éléments utiles ou nuisibles à la guerre psychologique, quitte à attenter aux libertés jugées traditionnelles en métropole, et celle des autorités civiles et des corporations algériennes, pour lesquelles l'Algérie n'est pas un terrain de jeu militaire mais au contraire une parcelle de terre française où tout doit continuer *comme avant*. De ce point de vue, passer les mêmes films qu'en métropole est à la fois une nécessité commerciale et une fierté locale, et l'on prend alors peu en considération le sujet ou le titre du film. Les militaires sont eux bien plus affirmés dans leur volonté de déstructurer tous les réseaux possibles de rébellion, qui peuvent se révéler notamment au cours d'une projection de film. Toutefois, les distributeurs acceptent la censure plus facilement qu'en France car elle permet d'éviter des débordements néfastes dans les salles. Les journaux corporatifs algériens rendent parfois compte des décisions de la commission, comme on le note dans cet encart d'un distributeur d'Alger dans la revue *Ciné-France-Afric*, qui « communique à MM. les Exploitants la liste de ses films interdits par la Censure algérienne : *Patrouille de choc*, *Hommes en guerre*, [...] *la Grande Renonciation*, *le Dernier des Mohicans*, *Quand le clairon sonnera* »³⁰. Autant de titres qui sonnent bien sûr comme des provocations à la guerre civile. Dans ces films destinés au grand public algérien, la censure vise à débusquer les signes de la guerre en cours.

Des films polysémiques

- 12 C'est une lecture métaphorique du cinéma, en regard de l'actualité, qui se développe en Algérie. La commission de contrôle, et plus particulièrement les officiers d'action psychologique délégués à la censure, s'intéressent en effet de près aux fictions, et les déclarations de censure conservées au Service historique de l'armée de terre (SHAT)³¹, qui sont les seules traces de l'institution algérienne, permettent de relever au sein de films très variés de nombreuses analogies possibles avec le conflit en cours. Même le film *la Plus Grande Aventure de Tarzan* (John Guillermin, 1959) est amputé en mars 1960 d'une phrase emblématique : « La cause est juste parce qu'elle est celle de la rébellion ».
- 13 Tous les films mettant en scène un pouvoir colonial et des populations colonisées font l'objet de remarques attentives, aboutissant en général à des coupes ou à l'interdiction totale. De même, les scènes de vendetta ou de guerre civile figurant des massacres, tout comme les représentations de militaires « hors normes », entraînent des sanctions. La torture et les éléments militaires techniques trop précis qui favoriseraient les rapprochements immédiats chez le spectateur sont également bannis. Au total, ce sont donc de nombreuses situations fictives qui sont visées par la censure, dans lesquelles on trouve mis en scène romains, indiens, pirates, sudistes ou Vietnamiens... Étonnant carnaval convoqué par les censeurs pour délit de terrorisme cinématographique, qui

retrace par le biais du film historique la presque totalité des rébellions passées pour les retirer des yeux des éventuels spectateurs « rebelles ». À n'en pas douter, un simple bout-à-bout de ces séquences coupées (physiquement coupées, ne l'oublions pas) pourrait fonctionner artistiquement pour lui-même, recréant une sorte de paysage imaginaire de la lutte contre-révolutionnaire.

- 14 C'est avant tout au sein de films étrangers (et souvent américains) que sont relevées les images qui préoccupent le plus les préposés à la censure. La recension de ces textes a quelque chose de presque surréaliste et souvent comique, chefs-d'œuvre et « nanars » confondus étant révélateurs, toujours en creux, de la susceptibilité évidente des censeurs algérois. Parfois, le titre même du film contribue à faire interdire un film : *les Combattants de la nuit*, *les Rebelles*, *Pour qui sonne le glas*, *Au fil de l'épée*, *Cour martiale*, ou *Au cœur de la tempête*, sont autant de propositions suggestives³². Les révoltes populaires, qui sont un ressort fréquent dans le péplum et le film historique des années 1950 et 1960, génèrent bien sûr des rapprochements avec le cas algérien. En septembre 1960, trois coupes sont par exemple demandées dans le dialogue du film *la Révolte des gladiateurs* (Vittorio Cottafavi, 1958³³) :

- 1) A 10' « Quand l'Arménie sera libérée et que les esclaves pourront lever la tête ».
- 2) A 15' « Je vous déteste tous : c'est la première des choses qu'on apprend aux enfants chez vous », paroles dites par la jeune fille arménienne lorsqu'elle est faite prisonnière.
- 3) A 45' « Ce n'est pas un rebelle, c'est un vrai patriote, il est le seul à pouvoir nous libérer de Rome ».

- 15 Ce genre de situation se retrouve dans à peu près tous les contextes historiques traités au cinéma. Situé dans le cadre de la révolution américaine, le film *John Paul Jones, maître des mers* (John Farrow, 1959) est censuré pour une « tirade de Washington concernant la lutte de l'armée américaine pour l'amour de la liberté contre le tyran de la métropole » (avril 1960), et *l'Infernale Poursuite* (Francis Lyon, 1956), dont l'intrigue se déroule pendant la guerre de Sécession, contient des « déclarations d'un fier à bras nordiste qui proclame s'être engagé pour tuer des rebelles », qui sont donc supprimées.

- 16 Le western est traditionnellement un genre où s'illustre la guerre entre des Américains jugés légitimes et des Indiens souvent cruels et barbares. Ces films, qui auraient pu être interdits à Paris car ils proposent des situations historiques pouvant être interprétées par la population musulmane, dans le contexte algérien, comme des incitations à la rébellion et à la suppression du fait colonial, ne le sont pas. Avant même le début de la guerre d'Algérie, en avril 1952, c'est notamment le cas de *Tomahawk* (George Sherman, 1951) et *Quand les tambours s'arrêteront* (Hugo Fregonese, 1951), westerns mentionnés sous le nom de « films indiens pour l'Afrique du Nord » contre lesquels s'insurge un conseiller de l'Union française auprès du secrétaire d'État à l'Information. Pour lui, le titre du deuxième film se réfère au

signal de l'assaut des Indiens contre les Blancs, qui se réfugient dans une église, avec leurs angoisses, film qui est réservé aux écrans d'Afrique du Nord pour soigner leur [sic] moral et pour souligner les conflits de race... Je n'entends pas discuter la valeur de film de technicolore [sic] mais seulement réitérer mon observation que tel film qui ne présente pas d'inconvénient dans la métropole peut en présenter en Afrique du Nord, en particulier dans les périodes où l'opinion publique est sensible. Les jeunes sont particulièrement influencés. Le gouvernement ne peut ignorer l'influence morale de tels films qui sont vus par la population musulmane et non musulmane avec des états d'âme différents.³⁴

- 17 Une fois la guerre commencée, le problème « indien » se pose de manière plus directe encore en Algérie. Ces images de lutte inter-communautaires sont bien sûr significatives dans un pays dont la colonie de peuplement (avec pour corollaire l'éviction des musulmans des meilleures terres) n'est pas sans rappeler la conquête de l'ouest, et un film comme *la Dernière Chasse* (Richard Brooks, 1955) est « à interdire en raison du thème lui-même qui s'inspire de la vie d'un tueur professionnel et du racisme qui se dégage des rapports entre Indiens Sioux et Blancs » (octobre 1956). Si certains ne sont pas censurés, à l'image de *Coup de fouet en retour* (John Sturges, 1956), « western sans allusions pouvant prêter à confusion sur le plan politique algérien » (juillet 1956), d'autres insistent trop au contraire sur la rébellion des Indiens face aux troupes américaines, comme *la Revanche des Sioux* (Joseph Kane, 1951) et *l'Homme de San Carlos* (Jesse Hibbs, 1956, « épisode de la guerre indienne. Indésirable étant donné les circonstances actuelles », février 1957), ou encore sur les drames humains au sein de la communauté américaine, avec *Ville sans loi* (Joseph Lewis, 1955) dans lequel une séquence est coupée « ayant trait au désespoir d'un colon devant l'inutilité de son effort et l'anéantissement d'une vie de labeur du fait des bandits » (août 1956). L'utilisation même du terme de « colon » semble appliquer *de facto* la situation fictive à la réalité d'une campagne algérienne où les exploitants européens, justement appelés sur place les « colons », sont victimes de nombreux attentats.
- 18 Le cas du western *Sitting Bull* (Sidney Salkow, 1954), passé en commission à Alger le 16 mars 1956, permet d'ailleurs d'analyser plus avant la démarche complexe des censeurs face à un film historique entrant en résonance avec l'Algérie coloniale. Il s'agit d'un « épisode de l'éviction des Indiens par les Américains » (en fait le massacre de 285 soldats américains avec à leur tête le général Custer, à Little Big Horn), épisode favorable aux Indiens qui est donc lu contradictoirement au sein de la commission. Pour le commandant Colonna, responsable militaire de la censure à cette période, il s'agit d'un « film plutôt défavorable aux Américains. Le laisse-t-on passer ? Compte tenu de ce qu'une certaine propagande laisse entendre que les US sont la cause de nos ennuis. Ou devons-nous ne pas les charger ? ». Un aspect géopolitique entre donc en compte dans la décision, ce qui est fort rare ; laisser sortir le film, malgré d'autres points négatifs, servirait alors de mesure de rétorsion à l'encontre des États-Unis et de leur rejet de la politique nord-africaine de la France, diffusant ainsi dans le public européen et musulman une image négative des Américains. Ceux-ci sont en effet opposés à la guerre en Algérie et demandent depuis longtemps la décolonisation au niveau international. Mais par ailleurs, le film « pourrait, par certaine propagande, être considéré comme un argument de la lutte contre le Blanc, contre l'Occident », dans une lecture classique du combat des Indiens contre les Américains. Une censure totale est alors envisagée, ainsi que des coupes de dialogues trop explicites comme « blancs assassins » ou « qu'ils crèvent tous ». Mais Joseph Meyer, président de la commission et responsable du service cinéma du GGA, est clairement opposé à l'interdiction totale en raison du manque à gagner pour la société distributrice (vingt millions de francs), prenant ainsi fait et cause pour l'industrie locale contre l'action psychologique. Le commandant Colonna se situe lui à un niveau plus élevé en s'interrogeant :
- Doit-on censurer ? Serions-nous atteints d'une psychose de peur ?
 - Clientèle touchée par le film ? Ce film en Cinémascope passera uniquement dans les grandes salles, donc n'atteindra que clientèle où éléments arabes seront en nombre peu élevé.³⁵

- 19 Finalement, le western semble sortir sans qu'une raison explicite soit donnée. Mais le questionnement généré par un tel film laisse entrevoir les nombreuses possibilités pour lesquelles une œuvre peut se voir amputée ou interdite d'écran dans l'Algérie en guerre, les officiers d'action psychologique tendant à envisager (à l'encontre des civils, qui en restent souvent à une échelle économique) tous les aspects soulevés par un film dans cette situation historique spécifique.
- 20 Dans les films de guerre, notamment américains, les problèmes raciaux sont clairement supprimés afin de ne pas permettre le rapprochement avec l'Algérie en pleine « pacification ». En novembre 1960, *le Sergent noir* (John Ford, 1960), qui met en scène un sergent noir injustement accusé de viol et de meurtre, est totalement interdit. Toute scène illustrant un rapport dominant/dominé dans un cadre inter-racial ou colonial est bannie, comme dans *les Marines attaquent* (Hall Bartlett, 1960) qui traite de la guerre de Corée, où un autre sergent noir est constamment invectivé par la troupe pour sa couleur de peau. Les choix de la commission de censure, en mars 1961, se portent principalement sur les dialogues faisant de la race un enjeu social dans l'armée, comme : « Les nègres ne peuvent pas commander, ils ne sont pas nés pour cela » ou « Un nègre qui veut jouer au général ». Ceci n'est pas anodin compte tenu de la constitution de l'armée française et des rejets éventuels des soldats nord-africains ou des harkis (supplétifs) par les métropolitains. Les séquences amputées sont tout aussi représentatives :
- A 54' scène entre femme coréenne et sergent noir, « le jour viendra où votre couleur de peau ne fera plus de vous des parias pour personne ». Scène à couper entièrement. [...]
- A 57' scène entre sergent noir et soldat ivre effectuant tentative de viol de la femme coréenne. Sergent noir bondit sur son soldat et le jette à terre. Ce dernier l'invective alors : « Mal blanchi ! Tu as frappé un Blanc, macaque. Tu vas t'excuser ! ». Scène à couper entièrement. [...]
- A 1h13', le moment de l'amputation de l'ex-sergent Kincaïd tous les soldats hésitent lorsque le sergent noir va lui donner son sang parce que du sang nègre coulera dans ses veines (son à couper).
- 21 Les cas – certes rares – où sont mises en scène les troupes françaises au combat rendent les censeurs particulièrement attentifs afin de ne pas diffuser l'image d'une armée défaite alors que la guerre fait rage – y compris en termes psychologiques. Un film soviétique sur les *Monuments historiques du Kremlin*, s'il n'est pas interdit, est tout du moins « nettoyé » de « l'allusion de la défaite de Napoléon à Moscou » (août 1956). On peut noter que la version hollywoodienne de *l'Affaire Dreyfus* (José Ferrer, 1957) est totalement interdite en Algérie, en juillet 1960. Le film avait déjà connu quelques soucis en métropole, mais son rejet total s'explique aisément dans un pays où l'autorité militaire vacille ; de même que pour *la Grande Renonciation*, film italien interdit en février 1957 où est exposée l'« exaltation des “patriotes” » espagnols contre l'armée impériale française en 1808 – c'est justement durant ce conflit que la « guérilla » originelle s'est développée.
- 22 La guérilla, qui s'est diffusée partout dans le monde depuis la Seconde Guerre mondiale – et notamment dans le cinéma anglo-saxon –, sert souvent à dynamiser l'action des films de guerre. Dès lors, il est logique que les militaires français, confrontés à la guerre révolutionnaire depuis l'Indochine, soient particulièrement prudents face à l'idéologie subversive véhiculée par ces films. De manière exceptionnelle, en octobre 1960, une coupure est demandée dans *Annibal* (Edgar G. Ulmer et Carlo Bragaglia, 1959), rendant

compte du développement des techniques de guerre révolutionnaire jusque dans les péplums : « Coupure à la 26'. Intervention au Sénat Romain de Fabius qui préconise des embuscades et la guérilla plutôt qu'une bataille rangée contre les Carthaginois ». Mais le plus souvent c'est au sein des films de guerre contemporains que les censeurs sévissent, les aspects militaires trop précis étant volontiers évincés pour abus de réalisme, comme dans *Commando dans la Gironde* (José Ferrer, 1955), « à interdire en raison des scènes relatives à la technique du sabotage des navires par explosif » (août 1956) ou dans *Torpilles humaines* (Antonio Leonviold, 1954), film de guerre italien illustrant des missions-suicide devant détruire une escadrille britannique, « à interdire en raison de l'ambiance, des idées de destruction qu'il peut donner et de l'apologie qui est faite du sacrifice volontaire à une cause estimée juste » (juillet 1956). Sacrifice volontaire et cause juste qui se retrouvent partiellement dans le *jihad* lancé contre la France.

- 23 En janvier 1957, c'est *l'Armada sauvage* (John Barnwell, 1956), film sur la guerre civile aux Philippines, qui est interdit car il montre un « coup de main rebelle sur une plantation et sur un navire ». Les commentaires sont pourtant parfois louangeurs d'un point de vue technique, comme c'est le cas pour *Alerte en Extrême-Orient* (Ronald Neame, 1958), interdit le 20 juin 1959, et dont un officier raconte laconiquement l'intrigue :

C'est l'histoire d'une révolte armée. Exploitation et oppression par le colonisateur, grève, révolte, fuite de la population dans le maquis, endoctrinement par les rebelles sont les principales séquences de ce film. A travers le scénario il ressort que le producteur a voulu faire connaître le déroulement des différentes phases de la guerre révolutionnaire. Très bon film éducatif à projeter dans les écoles militaires ou à un personnel ayant déjà quelques notions de guerre révolutionnaire.

- 24 Tous les plans montrant l'utilisation d'engins explosifs ou la préparation d'attentats sont en effet traqués afin de ne pas inciter le spectateur à s'en inspirer contre les intérêts français. Dans *le Vent se lève* (Yves Ciampi, 1958), pourtant sans rapport avec une situation coloniale, il faut couper, en février 1961, les séquences suivantes :

- 1) À la 4^e bobine : « Engagez-vous dans l'armée française » ;
- 2) Dans le bateau, quand la bombe est sortie de la caisse et portée à l'oreille ;
- 3) Placement de la bombe dans la citerne ;
- 4) Quand le commandant désamorce la bombe.

- 25 Mais les actions rebelles ne sont pas les seules à être rejetées, et la présence de soldats d'armées légales défendant une mauvaise cause incite les censeurs à la fermeté. Les films se déroulant dans des temps historiques très différents, et notamment lors de la Seconde Guerre mondiale, sont épurés des situations pouvant être mises en rapport d'une manière même lointaine avec les agissements controversés de l'armée française en Algérie. Le lâche capitaine Cooney dans *Attaque!* (Robert Aldrich, 1956) pose problème à la commission, comme le dit le général Lorillot au ministre résidant en Algérie :

Le capitaine Agenet, du bureau psychologique, que j'avais désigné pour assister à cette représentation, m'a rendu compte de l'effet déplorable que ne manquerait pas d'avoir la projection de ce film dans les salles publiques, M. Meyer, Président de la Commission de contrôle, partagerait d'ailleurs son point de vue. On y représente en effet un officier dont l'attitude au feu est tout à fait lamentable et a les plus tragiques incidences sur l'Unité dont il est le chef. J'estime par conséquent qu'il y aurait lieu d'interdire la projection de ce film dans les salles de spectacle de l'Algérie, surtout dans la conjoncture actuelle.³⁶

- 26 Pour *les Nus et les morts* (Raoul Walsh, 1958), mettant en scène un épisode de la guerre du Pacifique et un personnage de sergent à la personnalité trouble (il se fera d'ailleurs tuer par un des soldats), plusieurs coupes sont demandées en mars 1961 :

Vers la 15', quand un prisonnier japonais est capturé et qu'un groupe de prisonniers arrive, ils sont déshabillés et mis en joue. Couper toute cette séquence en ne laissant que la capture du 1^{er} prisonnier, la prise de la sacoche qui est remise à l'officier (en conséquence supprimer scène du chocolat, assassinat du prisonnier, déshabillage du groupe, mise en joue de ceux-ci et l'épisode dents en or. [...]) Au bout d'une heure trente environ, quand le commando arrive au pied d'une cascade pour traverser la rivière, couper dialogue entre deux soldats : « Qu'est ce que le sergent porte dans le sac attaché autour de son cou ? - Toutes les dents en or qu'il arrache aux prisonniers japonais. Ça lui fera des rentes après la guerre ».

- 27 De la même façon, la censure relative à l'action des nazis dans les films dit assez bien l'état d'esprit de l'armée française au moment de la guerre, et la nécessité pour les officiers usant de l'arme psychologique de masquer toutes les situations qui pourraient rappeler quelque pénible vérité. En octobre 1956 déjà, *les Audacieux*, film soviétique relatif à la Seconde Guerre mondiale, est amputé de deux séquences, « la première montrant les soldats allemands enfonçant la porte d'une isba à coups de crosse pour y pénétrer ; la deuxième montrant le déraillement d'un train dans un tunnel, provoqué par les partisans ». Les problèmes de conscience soulevés par *le Temps d'aimer et le temps de mourir* (Douglas Sirk, 1958) semblent également bien proches des événements vécus par de nombreux militaires dans la guerre d'Algérie au moment de sa censure, en novembre 1960 :

1) Au début, quand les prisonniers dont une femme creusent la tombe, un des Allemands désignés pour les exécuter dit : « Personne ne sait si ce sont vraiment des partisans ».

2) Quelques instants après, quand la femme maudit, en russe, les Allemands. « Que dit-elle ? » demande un officier allemand. « Elle maudit les Allemands, elle vous maudit tous ».

3) Séquence entre Ernst et son ancien professeur : « Qu'est-ce que notre devoir ? Que faisons-nous ? Croyez-vous vraiment... N'y a-t-il pas un moment où l'obéissance aux ordres devient complicité, doit être refusée ».

4) À la fin quand le dernier des partisans libérés ramasse le fusil du sergent allemand tué. Et un moment après, quand il épaule et tire.

- 28 Dans cette liste clinique de scènes censurées, on ne peut s'empêcher de déceler en creux la réalité terrible d'un conflit qui traîne en longueur et pose des problèmes politiques et moraux difficiles à résoudre. La guerre proprement militaire est alors presque gagnée, mais au prix d'entorses graves aux droits de l'homme et aux règles guerrières, dans un conflit ne disant pas son nom. On trouve une sombre réflexion sur la guerre dans *la Proie des vautours* (John Sturges, 1959), qui fait l'objet d'une nouvelle projection devant la commission de censure alors qu'il circule déjà dans le pays, sans qu'il soit possible de savoir pourquoi il n'a pas déjà été censuré avant – il l'est finalement en septembre 1960. Il ressort que le film « contient de multiples réflexions désabusées sur la guerre en général et les buts de la guerre assignés au combattant (du genre : on ne se bat pas pour la démocratie, la guerre est une erreur, etc...) » ; plus grave aux yeux du militaire responsable de la censure, le film remet en cause involontairement plusieurs fondements de la stratégie et de l'idéologie françaises en Algérie, notamment en ce qui concerne les supplétifs, la torture ou les problèmes de frontières après le bombardement du village tunisien frontalier de Sakiet Sidi Youssef, en février 1958 :

Les Blancs, représentés par des militaires américains adoptent en quelques passages une attitude méprisante vis-à-vis des Birmans qui luttent à leurs côtés ; certaines situations sont intolérables : le prisonnier japonais qui finit par « parler » sous la torture, l'exécution sommaire de deux agents ennemis, le massacre par les Américains et leurs partisans de prisonniers chinois, théoriquement leurs alliés ; enfin, les incidents à la frontière, et le « droit de suite » que s'adjuge un officier américain malgré les ordres contraires et formels de ses supérieurs, peuvent prêter matière à comparaison avec la situation présente aux frontières d'Algérie. [...] Il est en conséquence demandé que ce film soit retiré des programmes d'Algérie.³⁷

- 29 La relecture de ces films au prisme du conflit révolutionnaire algérien par les spécialistes des bureaux psychologiques, qui peut sembler paranoïaque, ne manque pas de soulever quelques questions importantes quant aux répercussions d'un film souvent – mais pas toujours, surtout en temps de guerre froide – sans prétention³⁸. En recréant de « nouveaux » films à partir du matériau originel, les censeurs ont recomposé partiellement le spectre des spectacles cinématographiques en Algérie, avec le risque éventuel que le spectateur se rende compte d'une coupe dans la narration et l'action. On voit donc que l'armée a pris une place importante dans la censure des films. Pourtant, comme pour l'action psychologique, le rôle des militaires dans la commission semble se réduire, au tout début des années 1960, suite aux barricades et plus encore après le putsch d'avril 1961. En août 1961, la commission ne compte que quatre membres issus de la délégation, et la direction de l'information de la délégation générale envisage de l'élargir à cinq représentants supplémentaires d'institutions nationales ou privées, rendant ainsi mieux compte des intérêts de l'État dans le cadre algérien : éducation nationale, commissariat à la jeunesse, inspection générale des affaires algériennes et exploitants cinématographiques. Le temps de la guerre psychologique est révolu.

NOTES

1. Interdiction totale, coupures, interdiction aux mineurs de 16 ans (13 et 18 ans à partir de 1961), interdiction à l'exportation ou dans certaines parties du territoire métropolitain et de l'Union française.
2. La presse filmée, qui jouit des prérogatives de la presse écrite et donc des libertés publiques, échappe à la censure instituée pour les films commerciaux (puis non-commerciaux à partir de 1948).
3. Cependant, il n'est pas rare que l'absence d'un représentant ministériel fasse échouer la censure.
4. Voir Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma, censure, contrôle, classement », dans Pascal Ory (dir.), *la Censure en France*, Bruxelles, Complexe, 1997, p. 213-221, et jusqu'en 1950, Frédéric Hervé, *la Censure du cinéma en France à la Libération*, Paris, ADHE, 2001.
5. Centre des archives d'outre-mer (CAOM), 8 CAB 51, anonyme, « Organisation du contrôle cinématographique en Algérie », s.d. (1945).
6. CAOM, 8 CAB 51, Note anonyme, s.d. (1945 ou 1946).

7. Archives nationales (AN), F41 2239, 11 mars 1946, secrétaire d'État à la Présidence du Conseil et à l'Information au ministre de l'Intérieur.
8. AN, F41 2701, compte rendu de la conférence « Afrique du Nord » tenue au sous-secrétariat d'État à l'Information les 16 et 17 septembre 1946, p. 8. Pour le Maroc, la censure ne s'exerce que sur les films français, les autres étant censurés sur place ; en Tunisie, les films égyptiens peuvent entrer directement.
9. AN, F41 2371, 17 septembre 1953, Jacques Flaud, directeur général du CNC, au ministre de la France d'Outre-Mer. Créée le 3 juillet 1951, une « Commission du cinéma d'Outre-Mer », composée du directeur du CNC et de « trois représentants de la profession » ne s'est toujours pas réunie deux ans plus tard... et n'a donc pas statué sur ce problème de censure.
10. Centre national de la cinématographie (CNC), Commission de contrôle des œuvres cinématographiques (CCOC), dossier « Oran ville aux cent visages », production Afric film sur une commande de la ville d'Oran. 14 novembre 1956, le maire d'Oran au directeur général du CNC pour l'obtention du visa national pour ce film.
11. CNC, CCOC, dossier « Constantine l'ancienne Cirta », le secrétaire d'État à la présidence du Conseil et à l'Information au conseiller d'État présidant la commission ; production-réalisation Tahar Hanache, visa de 1946 renouvelé en 1952 et 1953.
12. Voir Justine Hiriart, « La censure des films évoquant la guerre d'Algérie et ses conséquences sur la mise en images du conflit par le cinéma français », mémoire de maîtrise, Université Paris 1, 1999.
13. Service historique de l'armée de terre (SHAT), 1H2515/2, 3 février 1956, général Lorillot, note de service secret confidentiel.
14. SHAT, 1H2515/2, 17 janvier 1956, ministère de la Défense (service d'information) au général commandant la X^e région militaire (bureau d'action psychologique).
15. Selon Roger Toche, la commission pouvait comporter jusqu'à une à vingtaine de personnes (voir *infra*).
16. SHAT, 1H2515/2, 21 février 1957, compte rendu de censure (signé capitaine de frégate Richard). Concernant le film *Alerte à l'arsenal*, « il se rencontre quelques tirades sur l'inégalité sociale, mais elles sont noyées dans la masse de ce long mélodrame. On peut donc continuer à passer ce film dans les unités militaires ».
17. SHAT 1H2515/2, 8 juin 1956, général Lorillot au général commandant la division de Constantine, secret confidentiel.
18. Entretien téléphonique avec l'auteur, 25 juin 2003.
19. AN, F41 2373, 15 janvier 60. Note du chef de service Touzery à M. Vingtain.
20. Il s'agit de la nouvelle dénomination du GGA à partir de 1959, changée ensuite en délégation du gouvernement en Algérie.
21. AN, F41 2377, dossier « Bal de nuit », 13 juin 1960, Brunschwig-Bordier à R. de Nesle, producteur.
22. Robert Aldrich, 1954. En avril 1956, Bernard Chardère voit *Vera Cruz* en salle, en Tunisie : « Le public applaudissait à tout rompre l'entrée de quelques « soldats de Bourguiba » dans la salle et, aux Actualités, la déclaration d'indépendance tunisienne. Réflexions imbéciles des copains, bien entendu. Et quand on arrive à leur faire saisir notre ressemblance avec l'occupant, l'envahisseur, cela ne les empêchera jamais de dire le contraire sitôt après » ; dans *Carnet de guère*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1998, p. 52.
23. Peut-être s'agit-il de *Guérillas*, Fritz Lang, 1950.
24. SHAT, 1H2515/2, 12 mars 1957, commandant Richard.
25. Mark Robson, 1955.
26. Sans doute *Voyage au-delà des vivants*, Gottfried Reinhardt, 1954.
27. Raoul Walsh, 1945.
28. René Clément, 1946.

29. SHAT, 1H2515/2, 24 mai 1957, colonel Moissenet, commandant le secteur d'Aumale, au colonel chef du bureau psychologique de la X^e région militaire. Le 17 mai, le ministre résident avait pourtant déjà répondu au général en chef de la X^e RM suite à une première demande, pour lui indiquer concernant *Les ponts de Toko-Ri* qu'« aucun élément choquant n'y a été relevé et il peut sans inconvénient être projeté devant le public ».

30. *Ciné France Afric*, n° 119, janvier-février 1958. De tels titres apparaissent dans les délibérations de la censure, en France comme en Algérie.

31. SHAT, Vincennes, 1H2515/2. Toutes les archives citées sont tirées de ce carton.

32. Même si des titres plus évocateurs encore ne sont pas censurés, comme *Commando de destruction* ou *Crépuscule sanglant* par exemple. Le *Journal Officiel* du 4 octobre 1956 contient ainsi une question écrite des plus éloquentes : « M. Jarrosson attire l'attention de M. le Ministre résident en Algérie sur l'appel à la violence et aux plus bas instincts qui constituent trop souvent les programmes offerts par les salles de cinéma d'Algérie à leurs spectateurs. C'est ainsi que, dans une même semaine, il est relevé la projection de : *Une balle suffit*, de *le Souffle de la violence*, de *Meurtre à responsabilité limitée*, de *la Peur au ventre*, de *le Couteau sous la gorge*, dans onze cinémas d'Alger. Dans la même semaine à Oudja, un cinéma projette : *Je dois tuer* et *Ça saignera*. Il lui demande les mesures envisagées pour amener les directeurs de ces salles à une plus juste appréciation de l'opportunité » ; cité dans *CNC Info*, n° 42-43, février 1957, p. 19.

33. Ce film, déjà mentionné note 21, avait semble-t-il été interdit totalement en juin 1960 avant de repasser devant la commission en septembre pour y être censuré.

34. AN, F41 2385, 18 avril 1952, J. Scelles-Millié, conseiller de l'Union française à M. Marcellin, secrétaire d'État à la présidence du Conseil.

35. SHAT, 1H2515/2, 16 mars 1956, compte rendu de censure par le commandant Colonna.

36. SHAT, 1H2515/2, 17 octobre 1956, général Lorillot au ministre résident.

37. SHAT, 1H2515/2, s.d. (9 septembre 1960), note pour le service de l'information de la délégation générale du gouvernement en Algérie.

38. En effet, de nombreux films américains développent un anticomunisme primaire, usant de la guérilla pour montrer la sauvagerie de l'adversaire et l'adaptation de l'armée aux nouvelles lois de la guerre.

RÉSUMÉS

La censure cinématographique en Algérie entre 1945 et 1962 a donné lieu à une lecture orientée des films de genre (notamment américains, avec les westerns, films de guerre et films d'aventures) dans l'optique particulière de la colonisation française en Algérie. La situation politique tendue, puis la guerre à partir de 1954, ont rendu nécessaires, aux yeux des censeurs civils et militaires, l'interdiction totale ou la coupure de plans ou de séquences rappelant de manière trop évidente les inégalités sociales coloniales, la position des « Européens d'Algérie », la torture mise en oeuvre par l'armée pour lutter contre le Front de libération nationale, ou encore la « rébellion » de la population algérienne. La censure du cinéma permet donc de lire en creux les injustices et les drames générés par la colonisation française.

Film censorship in Algeria between 1945 and 1962 gave rise to an oriented reading of genre films (notably American, with westerns, war films and adventure films) in view of the French colonization. For many civilian and military censors, the tense political situation and the war,

beginning in 1954, rendered necessary the total ban or elimination of shots and sequences which recalled colonial social inequalities, the position of “Algerian Europeans”, the torture instituted by the army to combat the National Liberation Front, as well as the “rebellion” of the Algerian population. Film censorship allows us to read about the injustices and dramas generated by French colonization.

AUTEUR

SÉBASTIEN DENIS

Maître de conférences à l'Université de Provence (Aix-Marseille 1). Il est l'auteur d'une thèse sur L'État, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie (Université Paris 1, 2004) et a dirigé un numéro de CinémAction sur « L'armée à l'écran » (n°113, 2004).