1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

L'impossible fiction. De quelques projets de films sur la guerre d'Algérie à la fin des années 1950

The impossible fiction: film projects about the Algerian War from the late 1950s

Sébastien Denis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4375>

DOI : 10.4000/1895.4375

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 50-63

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Sébastien Denis, « L'impossible fiction. De quelques projets de films sur la guerre d'Algérie à la fin des années 1950 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4375> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4375>

L'impossible fiction. De quelques projets de films sur la guerre d'Algérie à la fin des années 1950

par Sébastien Denis

Alain Resnais, *Muriel* (1963).

Les guerres françaises de décolonisation diffèrent des autres guerres majeures du XX^e siècle en cela qu'elles ont été mises en scène par le cinéma de fiction le plus souvent après la fin des conflits, et dans des proportions faibles¹ ; dans le cas de l'Algérie, l'absence de films durant la guerre elle-même semble s'expliquer partiellement par les concepts politiques d'« événements » ou de « maintien de l'ordre », qui interdisent la représentation d'une « guerre » (ce qui n'était pas le cas pour l'Indochine). Entre 1954 et 1962, les soldats sont certes présents dans les documentaires et actualités militaires, ainsi que dans les actualités civiles, répercutant de manière interne et externe l'image voulue par le ministère de la Défense. Mais ces films décrivent l'action uniquement positive de l'armée – et donc de la France – envers les populations (construction, éducation, médecine, sécurité...), fabriquant l'image fictive d'un pays en paix et d'une armée professionnelle à visage humain², afin de lutter contre l'image désastreuse qu'en donnent commentateurs politiques et anciens appelés. Mais malgré ces images, il ne peut y avoir, contrairement aux deux guerres mondiales, de « guerre juste » à valoriser, la France restant isolée au niveau mondial dans la défense du système colonial. Le recours à la fiction pour évoquer un conflit aussi mal défini ne peut donc qu'être complexe, comme nous allons le voir dans cet article. Plusieurs scénarios existent en effet, conservés au Service historique de la Défense (Vincennes)³, qui prouvent l'existence de projets de longs-métrages de fiction mettant explicitement en scène les militaires en Algérie durant le conflit lui-même.

1. Il existe certes un certain nombre de films de fiction traitant de la guerre d'Algérie, mais ils ne représentent environ qu'un film par an et ne mettent en scène que des soldats français ou les conséquences de la guerre sur la société française, au détriment des populations algériennes ; on verra à ce propos les articles de Michel Cadé, Raphaëlle Branche et Benjamin Stora dans *CinémaAction*, n° 85, « La Guerre d'Algérie à l'écran », 1997.

2. Le lecteur peut se référer à notre travail de thèse publié sous le titre *Le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran, 1945-1962* (Paris, Nouveau monde, 2009), qui contient l'analyse de plusieurs centaines de courts-métrages, essentiellement des « documentaires » (largement orientés) mais aussi quelques fictions. Ces films, issus de firmes civiles travaillant pour le Gouvernement général de l'Algérie ou pour l'État depuis 1945, et issus du Service cinématographique des armées (SCA) pendant la guerre d'Algérie, entrent tous dans le champ de la propagande en cela qu'ils véhiculent un message politique (qui a d'ailleurs fluctué) sur la présence française en Algérie. La présente étude sur les scénarios de longs-métrages de fiction vise à mieux comprendre l'absence (régulièrement notée par les analystes) de longs-métrages commerciaux n'ayant pas le même modèle économique et politique que ces films de propagande – ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas porteurs d'idéologies.

3. Service historique de la Défense – Terre (ci-après SHD-T), 1H2515/2.

Un contexte particulier

Si certains longs-métrages utilisent la figure du militaire pendant la guerre d'Algérie, les auteurs s'emploient essentiellement à montrer les appelés en partance, en permission ou au retour de leur périple algérien (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962; *la Belle Vie*, Robert Enrico, 1961; *les Distractions*, Jacques Dupont, 1960...), voire en pleine désertion (*le Petit Soldat*, Jean-Luc Godard, 1960-1963). Mais aucun ne montre en fait le contingent en Algérie, comme ce sera le cas dès la fin de la guerre (*l'In-soumis*, Alain Cavalier, 1964) et durant les années 1970 (*Avoir vingt ans dans les Aurès*, René Vautier, 1971; *RAS*, Yves Boisset, 1973...). Touchant l'armée au plus près du fait de la monstration des militaires en Algérie, les scénarios qui nous intéressent dans cette étude ont été censurés par les bureaux d'action psychologique, à Alger comme à Paris, et par le Secrétariat général aux Affaires algériennes (SGAA) et la Délégation générale du gouvernement en Algérie (DGGA), si bien qu'en définitive aucun de ces films « grand public » potentiellement intéressants pour la justification des « événements » n'a vu le jour. Le seul film de ce genre ayant été aidé (de manière plus logistique que financière) par le gouvernement est *Sergent X* de Bernard Borderie (1959)⁴, qui se tourne davantage vers l'aventure coloniale dans le Sud algérien (au même titre que *le Sahara brûle*, Michel Gast, 1960) que vers la description réaliste de la situation militaire en Algérie du nord. C'est sans doute le relatif éloignement de la guerre elle-même dans ces scénarios qui a motivé l'autorisation de tournage.

On évoquera ici cinq scénarios qui intègrent des personnages de soldats du contingent au même titre que des Européens d'Algérie, des Algériens (favorables ou non à la France) et des soldats professionnels, tissant ainsi un portrait « complet » de l'inextricable situation algérienne. Ces scénarios datent tous d'une même période charnière de la vie politique et militaire française, entre l'automne 1959 et l'été 1960, qui voit le général de Gaulle, après son accession au pouvoir à la faveur des événements d'Alger en mai 1958, se retourner contre les militaires « ultra » et les pieds-noirs pour prendre ouvertement le parti de l'autodétermination. Son discours du 16 septembre 1959, tout en stigmatisant la terreur et les rebelles, met entre les mains des populations algériennes leur propre destin, ouvrant ainsi la brèche de la décolonisation et de la coopération.

Il est notable que ces scénarios aient tous été rédigés, ou au moins proposés aux autorités civiles et militaires, postérieurement à ce fameux discours sur l'autodétermination — car après tout des films auraient pu être proposés avant, ce qui ne semble pas avoir été le cas au vu des archives. Nous sommes donc face à un corpus d'une grande homogénéité dans le rapport des scénarios au temps historique de la guerre d'Algérie. De fait, la production civile de documentaires de propagande, bannie entre 1954 et 1958 au profit des films du Service cinématographique des armées (SCA), est, elle aussi, réapparue à partir de juin 1958. Indéniablement, le retour au pouvoir du général de Gaulle a donc été analysé par la profession cinématographique comme un appel d'air; toutefois, c'est bien l'autodétermination qui a

Alain Resnais, *Muriel* (1963).

libéré producteurs et scénaristes, misant sans doute sur la reprise en main de la situation par les civils et sur la perte de pouvoir supposée des militaires pour proposer des projets. Mais ces derniers, on va le voir, ne sont en rien des pamphlets antimilitaristes; ils vont au contraire dans le sens à la fois du gouvernement et de l'armée afin de ne choquer personne et de maximiser les chances d'autorisation de tournage et d'aide à la production.

4. SHD-T, 1H2515/2, Autorisation du 19 août 1959 du tournage de *Sergent X* (Paris, Service d'Information et d'Études): « Le scénario du film fait ressortir une action se déroulant en Algérie. Il sera donc fourni par le Général commandant la IX^e région militaire, un Officier-Conseiller technique militaire ayant fait campagne en Algérie, pour régler toutes questions militaires (formation des convois, tenue des personnels et des acteurs, bivouac, etc.) ».

Scénaristes en quête d'approbation

Un seul scénario bénéficie de remarques très positives de la part des militaires : *Cinq croix sur la montagne*. Allant dans le sens d'une image valorisante de l'armée, il est proposé fin 1959 (alors même que le « plan Challe » bat son plein en Algérie⁵) par la Société Française de Cinématographie ; écrit par Roland Laudenbach⁶ et Jacques Dupont d'après le roman d'Henri Pajaud sorti en 1957, le synopsis raconte la tuerie par des rebelles de la famille pied-noire Gerber dans sa ferme. Seule la fille Michèle, absente lors du carnage, est sauvée. Le lieutenant Michel, venu surveiller la ferme, tombe amoureux d'elle, mais les rebelles attaquent à nouveau, et Michèle est tuée. Cependant, le lieutenant Michel ramène la paix dans le village. Deux notes d'intention accompagnent le scénario, l'une par Roger Ribadeau Dumas, directeur de la SFC, « docteur en droit, lieutenant de réserve », et l'autre par Jacques Dupont, réalisateur dévoué à la cause coloniale, auteur de nombreux courts-métrages et des *Distractions* déjà citées, et qui dit vouloir répondre à la propagande adverse en travaillant justement avec l'armée. Les arguments qu'il avance pour obtenir l'autorisation sont intéressants :

Alors que le cinéma américain, par exemple, tient le plus grand compte de l'actualité et traite tous les grands problèmes qui se posent à la collectivité nationale, le cinéma français, jusqu'à présent, semble fuir ses responsabilités. Un tel aveuglement risque d'avoir les plus graves conséquences en ce qui concerne l'Algérie où se joue le destin de la France. Comment, depuis cinq ans, aucun film n'a-t-il été réalisé pour montrer les caractères de cette lutte qui nous est imposée ? Pourquoi n'a-t-on pas répondu par le simple témoignage de la vérité aux campagnes de mensonges et de calomnies de la propagande adverse ? L'opinion, tant française qu'internationale, n'a-t-elle pas besoin d'être exactement informée des moyens par lesquels des « meneurs ambitieux sont résolus à établir par la force et la terreur leur dictature totalitaire »⁷, ainsi que de l'action entreprise par l'armée française pour ramener la paix et rendre aux musulmans algériens leur dignité et leur liberté ? Réalisé en étroite collaboration avec les autorités civiles et militaires, *Cinq croix sur la montagne* prétend être ce grand film sur la pacification que tout le monde attend et dont l'actualité ne se démodera pas, quelle que soit l'issue des événements. En effet, à travers une intrigue volontairement très simple, ce film se veut d'abord et avant tout un témoignage : il prétend montrer et non pas démontrer, encore moins préconiser une solution.⁸

Le film se positionne donc dans la suite directe à la fois des débats de l'ONU sur l'Algérie et du discours du 16 septembre, ouvertement cité afin de rappeler la dimension politique du projet de scénario. Dupont ménage civils et militaires ; toutefois, c'est l'ancienne conception de la « pacification »

(y compris dans l'usage de la « contre-propagande ») qui domine, ce qui plaît visiblement aux militaires. On trouve une analyse tapuscrite du synopsis, rédigée par l'officier adjoint du 5^e bureau d'Alger (action psychologique), auprès duquel les arguments de Dupont et les éléments narratifs font mouche :

Je trouve cela dans l'ensemble très bon. À travers une histoire très vraisemblable, apparaît un certain nombre de thèmes excellents : la vie difficile des petits européens du bled ; leur vie amicale avec les musulmans et les liens qui les unissent ; la fierté et le courage de ces européens qui défendent leur terre ; la valeur et le courage des soldats métropolitains du contingent et leur amalgame avec les militaires d'active d'Indochine ; la terreur FLN qui s'applique non seulement aux européens mais aux musulmans ; dissensions entre chefs, purges intérieures, ralliements ; quelques thèmes de pacification, les tâches humaines de l'armée, les sacrifices acceptés par l'armée.

Une note manuscrite anonyme ajoute : « Oui. Après troisième lecture, je pense que l'on peut s'engager à la condition de mettre en contrepoint une deuxième histoire d'amour qui, en finale, renforcera le côté Espérance. Il faut un avenir assuré à cette ferme par le maintien d'européens au milieu de musulmans »⁹. Ces deux notes montrent que les officiers des bureaux psychologiques semblent porter de l'intérêt aux projets qui leur sont proposés, allant même jusqu'à indiquer des alternatives et à réécrire l'histoire du film ; signe que le cinéma de fiction est alors considéré comme un moyen possible d'influence sur les foules et de diffusion du message contre-révolutionnaire. Mais l'approbation du 5^e bureau joue-t-elle un rôle dans la décision finale d'accord ou de désaccord ? Le film ne semble en tout cas pas avoir vu le jour, car bien que soutenu en plus haut lieu le projet engagerait l'État trop avant dans une entreprise coûteuse et hasardeuse en temps de guerre, et dans un sens trop ouvertement favorable à l'armée et à ses conceptions de la pacification. Pour le directeur de cabinet de la Délégation générale, répondant au directeur adjoint du cabinet du Premier ministre sur la question du financement de ce même film,

Il est exact que des interventions nombreuses et pressantes ont été faites auprès de M. Delouvrier¹⁰, en vue d'obtenir son appui. Les autorisations administratives demandées sont difficiles à refuser. Le concours de l'armée dépend, non de nous, mais d'une décision de M. Guillaumat¹¹. Comme, en raison de la situation des effectifs et de l'étroitesse de ses crédits, il se refuse à autoriser toute participation de l'armée à des tâches civiles, il serait surprenant qu'il fasse une exception dans ce cas. Quant à la subvention, il est hors de question dans l'état actuel de nos crédits d'accorder l'aide d'une cinquantaine de millions qui a été demandée, et je ne pense pas non plus que l'Algérie puisse donner une garantie de même montant à un emprunt bancaire.¹²

5. Le « plan Challe » vise, depuis février 1959, à éradiquer sur le terrain l'Armée de libération nationale (ALN), bras armé du Front de libération nationale (FLN).

6. Roland Laudenbach, créateur des éditions la Table ronde, est un écrivain et scénariste de droite proche des Hussards, qui ne cache pas à l'époque son soutien à l'Algérie française.

7. Il s'agit d'une citation directe du discours du général de Gaulle sur l'autodétermination le 16 septembre 1959.

8. SHD-T, 1H1117, s.d. (fin 1959), « Note fournie par Jacques Dupont ».

9. SHD-T, 1H2515/2, s.d., anonyme.

10. Alors délégué général du gouvernement en Algérie.

11. Alors ministre de la Défense.

12. Archives nationales, Centre des archives d'outre-mer (CAOM), 12 CAB 225, 5 octobre 1959, Michel-Jean Mafart (directeur de cabinet de Paul Delouvrier à la DGGA) à Christian Lobut (directeur-adjoint du cabinet du Premier ministre).

Le scénario appelle aussi des réserves d'ordre politique au sein de la Délégation générale, bien éloignées de l'enthousiasme des officiers d'action psychologique, et le directeur de cabinet met en avant ce qui pose problème dans toute entreprise de propagande filmée : « Le fond même du projet, bien qu'il ait été amendé, appelle des réserves : en admettant que la réalisation ne comporte aucune fausse note, le sujet est délicat car, d'une part on peut le représenter comme l'image de la lutte des musulmans contre les colons européens, et d'autre part, il est très possible qu'au moment où le film aura été réalisé et sera distribué, la situation politique du moment rendra sa présentation assez peu opportune »¹³. L'action psychologique continue donc, en octobre 1959, d'être un sujet de clivage entre les pouvoirs civil et militaire en Algérie, et ce qui plaît aux militaires (car le film est très influencé par la « contre-guérilla », doxa toujours en usage en 1959) déplaît aux civils de la DGGA, représentants de la nouvelle politique gaullienne en Algérie, qui cherchent la mise en valeur du futur des Algériens, et non des pieds-noirs ou d'une armée omniprésente. Pour eux, le film présente une histoire ancienne.

Les thématiques développées dans les scénarios arrivés au 5^e bureau recoupent le fond commun qui est celui de l'action psychologique en Algérie et rendent compte de sa diffusion dans le monde civil – notamment dans les milieux du cinéma, puisque producteurs, cinéastes et scénaristes n'ont pas hésité à mettre en route des projets pour profiter de l'actualité. Cela pose le problème de l'opportunisme de sociétés de production désireuses de convaincre des décideurs publics et militaires d'investir de l'argent (et de se lancer dans une forme de propagande inédite) pour des projets présentés comme étant nécessaires à la politique française en Algérie. Mais il s'agit là d'un problème général à la production d'État – en particulier pour les courts-métrages, dont les producteurs ont également à répondre à une commande, voire à la susciter, afin d'obtenir des « marchés ».

Jean et Kadidja, projet anonyme datant sans doute de la même période¹⁴, raconte pour sa part l'histoire d'un officier « SAS » (section administrative spécialisée) venu « rétablir la paix » dans un village, mais qui se fait enlever par des « fellaghas ». Il est délivré par une petite fille écœurée par la violence des adultes, et réussit à calmer le village. Bien qu'on ne trouve pour ce projet aucune note militaire, on peut voir qu'il va dans le même sens que les films du SCA ou que *Cinq croix sur la montagne* : fraternisation entre les populations, dévotion des militaires, aide de la part des populations, action destructrice et barbare des « fellaghas ». Les sociétés civiles faisant ces propositions s'alignent donc sur le positionnement des militaires en Algérie. Le scénario *Fraternité* (1960), apporte un correctif important avec la mise en avant du plan de Constantine et de ses « mille villages », voulus par le général de Gaulle et lancés justement en 1959. Le scénario, anonyme également, n'a *a priori* jamais donné lieu non plus à un film¹⁵ ; il raconte comment, dans une petite ville d'Algérie, deux familles sont amenées à s'entraider. Grâce au plan de Constantine, les deux chefs de famille travaillent ensemble. Un des fils rentre de France mais a un accident. Le père de l'autre famille donne alors son sang¹⁶. Le film fait donc la part belle à la

Alain Resnais, *Muriel* (1963).

fraternité entre les différentes populations d'Algérie, rejette l'appellation de « fellagha » qui avait cours jusqu'alors et est donc en accord avec la doxa du moment, à l'image de plusieurs courts métrages documentaires comme *le Plan de Constantine* (Jean Leduc, 1960) côté civil et *Au-delà des fusils* (Renateau, 1960) côté militaire. Le temps des propositions « hussardes » semble révolu.

La conformité avec le discours politique et militaire (qui tend justement à s'unifier sous l'égide de De Gaulle vers 1960, avec la disparition de l'action psychologique) est recherchée dans les scénarios à la même période ; néanmoins, on ne peut s'empêcher en les lisant de relever l'ambiance algérienne délétère qui y est évoquée. Le manichéisme employé engage le spectateur éventuel à une rêverie cruelle et sombre, qui rappelle fortement le baroud et la mort annoncée dans le cinéma des années 1930. Pour le projet *Classe 60*, le scénario en lui-même (écrit par Hervé Terrane¹⁷) est assez bien fait, mais plutôt démoralisant sur l'action de la France en Algérie : un convoi devant amener des enfants à Alger pour des vacances en métropole est saboté par les rebelles ; toutefois un appel arrive à sauver deux enfants. La liste des personnages est une accumulation des clichés sur l'Afrique du Nord et l'armée :

Premiers rôles : Sergent-chef Corominas : 35 ans. Sous-officier de carrière. Quinze ans de service. Un dur aux yeux tendres. Philosophe. 2e classe Jean-Pierre Ristich : 19 ans 1/2. Un jeune appelé du contingent.

17. Hervé Terrane est alors journaliste au *Nouveau Candide*, un journal d'obédience gaulliste qui semble avoir été financé partiellement par le gouvernement pour lutter contre l'influence de la presse de gauche. La présence d'un tel journaliste en Algérie pourrait être le signe d'une propagande politique par le cinéma en faveur de la position gaullienne, mais rien ne vient le confirmer, n'était la détermination du ministre à aider le projet.

18. SHD-T, 1H2515/2, scénario du film *Classe 60*.

13. *Ibid.*

14. En 1960 un film du SCA, *Au-delà des fusils*, est produit pour valoriser les SAS.

15. Il ne s'agit vraisemblablement pas du film dont parle Henri Descombins dans son livre, qui utilise, à la manière du SCA, des images documentaires sur un texte de pure propagande ; *le Cinquième Bureau. Guerre d'Algérie 1959-1960* (Paris, L'Harmattan, 1994).

16. Un documentaire plus tardif fait également la promotion du don de sang comme élément de cohésion sociale : *le Sang des autres* (réal. Mario Marret, prod. Armor Films, 1962).

Trois mois d'Algérie. A déjà fait plusieurs opérations, mais reste un gosse. Sans nouvelles de sa fiancée, est en ce moment désespéré. Seconds rôles. Sergent Gilquin : 25 ans. Sursitaire. Le « beau gosse » de la compagnie. Le sait et s'en sert. Guerrier et coureur, mais romantique. Capitaine X : 32 ans. Commandant la compagnie. Un centurion. Marie-Françoise : 18 ans. Très jolie française d'Alger. Ultra-snobisme pied-noir. Voyage avec son père. A besoin de claques. Lalla : 12 ans. Une Ouled-Nail. Paraît fillette, mais déjà une femme. Belle et soumise, elle écoute. Driss : 4 ans. Frère de Lalla. Un petit diable algérien.¹⁸

L'ensemble fleure bon la fiction coloniale d'avant 1940, et l'auteur n'a pas pris conscience d'un changement historique important. Pourtant, il semble avoir reçu l'appui du SGAA, qui a la haute main sur la propagande algérienne depuis 1958, ce qui va dans le sens d'un creusement des différences idéologiques entre Paris et Alger. En mai 1960 les scénaristes se rendent en Algérie avec la bénédiction du ministère des Armées : « Monsieur Hervé Terrane, auteur du scénario du film *Classe 60*, dont le Secrétaire Général pour les Affaires Algériennes a déjà eu communication, doit se rendre prochainement en Algérie avec le scénariste Gilbert Guez¹⁹ en vue d'une reconnaissance des lieux éventuels de tournage du film. J'ai l'honneur de vous demander de bien vouloir faciliter dans la mesure du possible la tâche de ces techniciens, notamment en ce qui concerne les travaux de repérage »²⁰. En septembre 1960, le délégué général du gouvernement en Algérie demande tout de même l'avis du 3^e bureau (psychologique, ex-5^e bureau) concernant le scénario final : « Je vous serais obligé de bien vouloir me faire connaître votre avis sur le sujet et l'esprit dans lequel est traité ce scénario. Dans le cas où la réalisation de ce film serait décidée, il est probable que le producteur demande la participation des forces armées »²¹. Signe d'un décalage évident et d'un malaise entre pouvoirs civil et militaire, le projet est rejeté sèchement par le chef du 3^e bureau, au nom de la modification de la politique gouvernementale déjà aperçue dans le cas du scénario *Fraternité* :

La lecture du scénario laisse penser que les auteurs, utilisant à leur manière les événements actuels, songent essentiellement à réaliser une œuvre commerciale genre *le Salaire de la peur*, basée sur l'exploitation constante de la terreur. Un tel sujet ne peut donner qu'une vision périmée de la situation présente. Par ailleurs, en mettant l'accent sur le terrorisme et la peur qu'il engendre, il est en contradiction totale avec les préoccupations actuelles des services officiels d'information. Il apparaît aussi qu'en insistant sur les oppositions entre les diverses communautés d'Algérie, ce projet de film ne peut que nuire à leur nécessaire rapprochement, tout en contribuant à ancrer un peu plus les idées fausses chez les spectateurs de métropole. Le projet de scénario ne me paraît en conséquence d'aucune utilité pour la cause que nous servons ici. Conçu selon des préoccupations qui sont à l'opposé des nôtres, il risque même de donner naissance à un film nuisible. J'ai donc l'honneur de vous rendre compte qu'à mon avis aucun appui officiel ne saurait être accordé aux producteurs éventuels.²²

19. Gilbert Guez est alors critique, notamment aux *Cahiers du cinéma* et à *Arts*.

20. SHD-T, 1H2515/2, 21 mai 1960, le chef du Service d'information et d'études du ministère des Armées (SIEMA), au 3^e bureau (Alger).

21. SHD-T, 1H2515/2, 5 septembre 1960, le délégué général du gouvernement en Algérie au 3^e bureau (Alger).

22. SHD-T, 1H2515/2, 13 septembre 1960, chef du 3^e bureau au délégué général du gouvernement en Algérie.

À cette époque avancée, il s'agit en effet, comme le rappelle le chef du 3^e bureau, de montrer dans la propagande officielle la collaboration, l'amitié entre l'armée et les « musulmans », et non plus les images de terreur du FLN, les ennemis étant alors tout autant les « ultras » défendant l'Algérie française. Face aux civils de Paris, pour lesquels le film véhicule un message sur l'Algérie apparemment en cohérence avec l'action politique, les censeurs militaires sont finalement désireux de faire passer par la propagande une idéologie très différente qu'on s'attendrait à voir défendue par le ministère.

Un autre projet pose d'ailleurs le problème de la divergence entre les services d'information du ministère de la Défense et les bureaux psychologiques en Algérie. *Le Testament*, d'après le livre *le Traité de paix* de Frédéric Grendel²³ (Julliard, 1960), est proposé en juillet de la même année au ministre des Armées par Léo Joannon, scénariste et réalisateur du *Carrefour des enfants perdus* (1943) ou du *Défroqué* (1953). La trame en est la suivante : plusieurs soldats sont faits prisonniers par des « fellaghas ». L'un d'eux, Dufresnoy, est sauvé de la mort par un des « fellaghas », Driss, ancien militaire de l'armée française passé à la rébellion et désormais écœuré par les pratiques des rebelles. Ils s'enfuient ensemble et une amitié naît entre eux. Mais à la fin, Driss meurt en sautant sur une mine. Là encore, les codes traditionnels liés à l'Algérie perdurent, l'ancien rebelle devant être sacrifié pour la rédemption du pays. Et ce projet plaît au Service d'information et d'étude du ministère des armées (SIEMA) parisien, dont le commentaire est positif :

Il ne reste rien de ce climat douteux, malsain, à mi-chemin entre la réalité et le rêve, du *Traité de paix*. [...] Il y a passage insensible de part et d'autre de la solution du devoir à celle de l'amitié. Sans doute peut-on discuter de leur attitude. Mais le problème a au moins le mérite d'être posé clairement, sans aucun faux-fuyant, sans aucun déguisement. [...] Certes, le thème est audacieux. Mais il a ici une assez grande profondeur humaine. L'amitié ne résulte pas d'un abandon et d'une fuite comme devant la guerre. Elle naît de la pitié et du respect. À condition d'être traité avec modération, ce scénario est susceptible de donner un film intéressant.²⁴

Une fois encore, la réponse du 3^e bureau algérois est bien plus précise, et traque les effets de scénario qui vont à l'encontre de la cause de l'armée :

Driss le fellagha, « combattant et non assassin », est idéalisé autant que possible. D'ailleurs, l'auteur du scénario met l'accent sur le fait que cet ancien sergent n'est pas déserteur mais réformé, et qu'il est passé à la rébellion par idéal. Par contre, Georges Dufresnoy, soldat de l'armée française, paraît beaucoup moins attachant. Il est d'ailleurs difficile d'admettre les motifs qui le font demeurer en compagnie de Driss, alors qu'il a de nombreuses occasions de s'échapper. Il est permis de penser qu'appelés à faire un choix, les spectateurs réserveront leur sympathie pour le rebelle, et les auteurs de ce film, inconsciemment peut-être,

23. Frédéric Grendel est scénariste, notamment du *Loup dans la bergerie* (Hervé Bromberger, 1960) et des *Chefs de l'autruche* (Denys de la Patellière, 1957). Gaulliste modéré, il a également dirigé le périodique *Notre république*, issu de l'Union démocratique du travail, mouvement de gauche favorable à la fois à de Gaulle et à l'indépendance de l'Algérie.

24. SHD-T, 1H2515/2, s.d., résumé et commentaire du SIEMA.

auront en définitive œuvré dans le même sens que tous les détracteurs de l'œuvre française en Algérie. Par ailleurs, il me semble qu'en temps de guerre il y a mieux à faire que de donner en exemple les états d'âme de deux ex-adversaires réconciliés dans un même abandon de la cause pour laquelle chacun a combattu. En conséquence, j'ai l'honneur de vous rendre compte que, dans la situation précédente, le sujet proposé me paraît absolument inopportun.²⁵

Par le biais de ces scénarios issus de courants politiques très différents, on voit comment l'armée, de part et d'autre de la Méditerranée, choisit les films qu'elle pense être favorables et déboute ceux qui lui déplaisent ; le ministère faisant de même. Mais le différentiel entre Paris et Alger est trop important pour que les positions se concilient et qu'un film voie le jour. Les buts poursuivis par les services d'action psychologique algérois autour de 1959-1960, soit quand ces projets sont présentés, s'éloignent toujours plus de ceux du ministère et du SGAA ; il faudra attendre 1961 pour que l'action psychologique soit définitivement réformée et n'ait plus l'influence tentaculaire qui avait permis aux officiers d'entrer en politique²⁶. Cette modification décisive, à laquelle il faut ajouter la dégradation des relations entre Alger et Paris, avec la semaine des barricades en janvier 1960 et le putsch d'avril 1961, expliquent la fin de ces projets de fictions sur le conflit.

Une absence paradoxale ?

Une fois analysés ces quelques scénarios à la structure narrative assez proche, il reste à s'interroger sur leur inaboutissement dans le circuit de production, finalement assez paradoxal sur le papier puisque l'idéologie qu'ils véhiculent est dictée aux auteurs par une forme de conditionnement. Il leur faut en effet aller dans le sens de l'armée et plus généralement de l'Algérie française pour pouvoir proposer les films, d'autant plus que les producteurs semblent demander une aide financière en plus d'une autorisation administrative. Or une réponse positive aurait requis un traitement politique cohérent de l'Algérie, et des objectifs clairs en termes de communication d'informations sur le déroulement du conflit et l'image de l'armée.

D'où une absence de films alors que des projets existent, qui n'ont pas été réalisés pour des raisons budgétaires éventuelles²⁷, mais surtout d'opportunité, le climat politique extrêmement fluctuant de l'Algérie faisant du film un objet toujours potentiellement en décalage avec la réalité, et dès lors sans intérêt dans le cadre d'une action psychologique nécessitant une réaction rapide. Quitte à censurer des films civils mettant en scène l'armée, les militaires le font au niveau de la pré-censure pour ne pas avoir

à le faire ultérieurement²⁸, mais quand ils sont positifs c'est Paris qui refuse. Ce sont, en dernier ressort, les ministères, voire l'Élysée, qui décident de la production, la décision civile l'emportant sur l'avis militaire, mais dans les faits l'accord de l'armée est décisif. On voit bien que la propagande par le film visant à légitimer l'armée française en Algérie est une chose difficile – d'ailleurs elle est contrecarrée aussi bien dans le civil, avec les projets évoqués ci-dessus, que dans l'armée avec la censure des deux plus « gros » films de propagande sur l'armée en Algérie, *Paix en Algérie* et *Au-delà des fusils*²⁹, qui ne trouvent pas le chemin des salles métropolitaines.

Au total, les quelques scénarios de films de fiction sur l'Algérie retrouvés au SHD ont tout de même une certaine importance dans la définition du rôle des professionnels du cinéma français dans la mise en images de la guerre d'Algérie : des producteurs ont bien été prêts à mettre en chantier des films prenant pour cadre la guerre, en Algérie même, ce qui va à l'encontre de l'idée courante d'un désintérêt de la profession pour le conflit menant à une absence de films. Certes, le but des producteurs était vraisemblablement de faire des films d'aventure rentables, mais le choix de l'Algérie n'avait rien d'évident. Dans ce sens, leur engagement a été largement déçu par l'État.

Les seuls films de fiction tournés en Algérie pendant la guerre, car il y en eut, sont des films produits en grande partie avec de l'argent du gouvernement français à partir de 1960 pour préparer la séparation entre les deux pays. C'est le cas des *Oliviers de la justice* de James Blue (1961, là encore d'après un roman à succès, en l'occurrence de Jean Pelegri, proche de Marcel Camus), mais aussi de courtes fictions en arabe produites par Fred Orain et sa société Castella Films pour le compte du SGAA. Ces films, dédiés aux pieds-noirs et aux métropolitains pour les *Oliviers de la justice*, et aux Algériens pour les courts-métrages en arabe, sont alors considérés comme des outils de communication politique utiles pour préparer les habitants de l'Algérie à l'avènement de la coopération et au départ des pieds-noirs. Partant du succès de ces projets cinématographiques en Algérie même par des sociétés privées et sur crédits gouvernementaux³⁰, l'échec des projets de 1959-1960 sur le conflit peut être lu comme le refus de la part de l'Élysée et du gouvernement d'alimenter le débat autour de la guerre d'Algérie en métropole en donnant une image finalement dépassée de ce que de Gaulle envisageait. Et ce d'autant plus que certains projets, issus de romans qui faisaient alors l'actualité, ont été entrepris par des personnalités (de droite comme de gauche) proches des réseaux gaullistes.

L'État se donne les moyens d'outrepasser les avis militaires pour les films précités ; il aurait donc pu le faire également pour les films censurés, mais les thématiques traitées dans ces films (en particulier l'amalgame franco-algérien) ne recourent pas la politique gaullienne. D'ailleurs, alors que les films commerciaux sont déboutés, l'État utilise au même moment l'outil télévisuel pour propager une image favorable de l'armée en Algérie, avec l'avènement des émissions littéraires et des magazines, au premier

25. SHD-T, 1H2515/2, 20 juillet 1960, réponse du 3^e bureau d'Alger au SIEMA.

26. Voir Raphaëlle Branche, *la Torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, Gallimard, 2001, et Paul et Marie-Catherine Villatoux, *la République et son armée face au « péril subversif »*. Guerre et action psychologiques en France, 1945-1960, Paris, Les Indes galantes, 2004.

27. Aucun producteur ne pouvant se lancer dans une telle opération sans le feu vert du ministère de la Défense, qui se tourne naturellement vers les militaires sur place.

28. La censure existe en effet également, même si elle n'a que rarement à faire à des films sur l'Algérie ; voir Sébastien Denis, « Métaphores cinématographiques en situation coloniale. Le cas de la censure française en Algérie (1945-1962) », 1895, n° 48, février 2006, pp. 7-25.

29. Voir Sébastien Denis, *le Cinéma et la guerre d'Algérie*, op. cit., pp. 191-194.

30. Selon le producteur du film Georges Derocles, c'est Charles de Gaulle lui-même qui aurait demandé la réalisation du film et favorisé sa production par le biais du ministère de la Culture (entretien avec l'auteur).

Alain Resnais, *Muriel* (1963).

rang desquels *Cinq colonnes à la une* bien sûr à partir de janvier 1959. L'image du contingent et de l'armée en général est au centre des sujets algériens du magazine et, comme nous l'avons montré ailleurs, les sujets étaient choisis autant par l'état-major que par la RTF³¹.

Le court corpus de scénarios mentionné ici s'échelonne sur quelques mois seulement, entre l'automne 1959 et l'été 1960, ce qui laisse à penser que la profession, si elle a généré rapidement des projets pour « profiter » d'un moment politique favorable, a tout aussi rapidement déchanté face aux déconvenues successives des scénaristes et producteurs engagés dans ces projets, et a donc gelé toute demande se rapportant à l'Algérie. Les seuls films sur l'Algérie réalisés par des civils l'ont été à la demande expresse des services de l'État afin de poursuivre la politique gaullienne par le biais d'une propagande cachée.

31. Voir Sébastien Denis, *le Cinéma et la guerre d'Algérie*, op. cit., pp. 377-382. Aude Vasallo, qui a travaillé au même moment sur le même fonds, arrive aux mêmes conclusions quant à la dépendance politique de l'émission ; voir *la Télévision sous de Gaulle. Le contrôle gouvernemental de l'information, 1958-1969* (Paris, INA-De Boeck, 2005).

Épilogue

Il faut noter que dans les courts et longs-métrages qui, une fois le conflit fini, peuvent enfin sortir ou être tournés, le contingent français reste encore et toujours au centre des scénarios ; certains sont d'ailleurs proches des scénarios présentés ici, comme *Avoir vingt ans dans les Aurès* de René Vautier (1972), dans lequel un soldat français et un soldat de l'ALN sympathisent et faussent compagnie à l'armée française avant de se faire tuer – une intrigue fort proche du *Testament* cité plus haut, adapté du *Traité de paix* de Frédéric Grendel. Tout au moins, avec Vautier et Boisset, la France s'intéresse non seulement aux soldats français, mais aussi au sort des Algériens. De loin en loin, de *Muriel ou le temps d'un retour* (Alain Resnais, 1963) à *la Question* (Laurent Heynemann, 1976), le devenir des hommes et des femmes algériens violés, torturés, disparus, est évoqué ; mais il est le plus souvent relégué au second plan d'une intrigue qui parle avant tout des traumatismes engendrés par la guerre dans le contingent, dans une communauté pro-FLN ou plus largement dans la société française. C'est dans *la Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo, 1965), production italo-algérienne, qu'il faut chercher une vision plus proche des populations, vision « christique » en phase avec le pouvoir algérien lui-même.

Après une vague de films documentaires dans les années 1990, et sans doute portés par les débats autour de la torture en Algérie suite aux « révélations » du général Aussaresses, plusieurs films récents ont évoqué de manière frontale l'interaction dramatique entre les soldats français et les populations locales. Mais là encore, ce sont toujours les problèmes d'éthique et de morale qui prédominent côté français, les films insistant sur les blessures psychologiques des « anciens » d'Algérie – c'était du reste déjà le cas dans le documentaire de Bertrand Tavernier *la Guerre sans nom* (1992). Dans *Mon colonel* (Laurent Herbiet, 2006, d'après Francis Zamponi) et *Ennemis intimes* (Florent Emilio Siri, 2006, d'après Patrick Rotman), les situations sont les mêmes : des appelés fraîchement débarqués s'affrontent à des soldats de métier sur des questions éthiques. Mais, en dépit de leurs différences esthétiques, ce sont surtout des films de guerre. *La Trahison* (2005, Philippe Faucon, d'après Claude Sales) fait exception du fait de son tournage en Algérie même, de l'image hiératique donnée de cette guerre et de l'intérêt très particulier porté aux soldats d'origine nord-africaine. Mais au total, il est assez intéressant de constater que les scénarios de ces films récents sont assez proches de ceux écrits dans les années 1950 et 1960 et qui n'avaient pu voir le jour. Ces films récents, qui dessinent une nouvelle ligne dans la filmographie sur la guerre d'Algérie, sont la preuve d'une possibilité de production et de diffusion, et donc d'un intérêt du public pour cette période historique ; intérêt qui n'aurait sans doute pas manqué d'exister pendant la guerre elle-même si les scénarios évoqués ci-dessus avaient été tournés. Car par-delà la qualité des films, leur vertu tient dans leur capacité à faire entrer en dialogue des spectateurs de générations et de positions différentes sur l'expérience algérienne, conditions nécessaires à tout débat. En cela, sans doute ces films « grand public » ont-ils manqué quand, au tournant des années 1960, l'Algérie était un champ aveugle pour la société française.