

Iconographie et Histoire.

Le cinéma colonial de fiction en Algérie

Mohamed BENSALAH

Interroger l'histoire contemporaine à partir des représentations iconiques et sonores peut contribuer à apporter l'éclairage complémentaire au matériau écrit, sur un passé récent marqué par des tensions et conflits qui ont laissé des traces indélébiles

Compte tenu de la volonté actuelle de croiser les réflexions, d'établir des passerelles et d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche sur cette période particulièrement douloureuse de notre histoire que fut la colonisation, il nous a semblé essentiel de réfléchir à une nouvelle approche critique des questions historiques à partir des multiples supports de la pensée, en essayant d'appréhender ces derniers, non comme de simples illustrations, mais comme des matériaux spécifiques à part entière.

Notre volonté est d'essayer de comprendre comment, à partir de stéréotypes et de clichés, véhiculés par des images et de sons, peuvent germer les idées xénophobes et le racisme et comment un imaginaire collectif a pu prendre forme.

Trois axes de réflexion devraient vont nous permettre d'explorer ce champ de recherche fécond :

Dans un premier temps, il nous semble de nous interroger sur l'origine de cette mythologie rétrograde, inscrite les mémoires bien avant l'ère coloniale, qui faisait de l'Autre, l'Africain, l'Arabe et l'Asiatique, un être arriéré et barbare, un sous-homme déclare inférieur génétiquement et attarde culturellement. Dévoiler le fonctionnement de la propagande de l'époque, mettre à nu le filtre purificateur qui a réussi à magnifier et à idéaliser l'aventure meurtrière coloniale, revient à dévoiler les mécanismes pervers à l'origine de la soumission des peuples, sous prétexte de leur amener la civilisation et la lumière.

Notre second axe de réflexion porte sur la problématique de l'image, et plus particulièrement sur les rapports qui peuvent s'établir entre vérité iconographique et vérité historique, entre histoire et mémoire. La question posée est celle de savoir si, en se greffant aux représentations mentales déjà inscrites dans les mémoires, l'imagerie coloniale a, ou non, exerce une influence sur l'inconscient individuel et collectif et sur la manière de percevoir l'Autre, le colonise.

Nous nous interrogerons enfin, sur la place qu'a occupé le cinéma en tant que vecteur de conditionnements des conduites humaines. S'il s'avère important de faire émerger et d'analyser les fonds iconographiques relatifs à la période coloniale, il demeure tout autant essentiel d'élargir la problématique à l'art du siècle, le 7^{ème}, en mettant en évidence la place capitale qu'il a occupée en tant

que matrice idéologique pourvoyeuse d'imaginaire. L'analyse des mécanismes de fonctionnement des films documentaires et de fiction, du contexte qui a présidé à leur création et des vecteurs de propagande dont ils ont bénéficié, aidera à mieux faire comprendre la manière dont s'opèrent l'aliénation des esprits et s'esquissent les subversions de l'histoire dans l'esprit de nos contemporains. A partir du décryptage et de l'analyse de quelques séquences de films, nous montrerons comment les images mouvantes peuvent acquérir un véritable sens et s'inscrire profondément dans une mémoire. Ce sera la, notre dernier axe de réflexion.

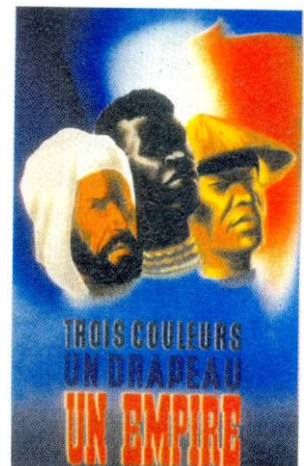
Histoire, système de représentations et mode de perception

Il a fallu 132 ans de drames, de souffrances et de cercueils pour que la France s'arrache de l'Algérie après une guerre atroce, jalonnée de violences extrêmes, de massacres, de tortures, et de viols, durant huit années, une guerre sans nom qui révulse les consciences les plus aguerries. Après quatre décennies de silence, les langues ont fini par se délier. On a fini par reconnaître qu'il y a eu en Algérie une véritable guerre, qui a su faire la séparation entre Européens et Musulmans, colons et colonisés, nantis et dépourvus.

Si l'on en juge par les déclarations passionnées des uns et des autres, à propos du passé colonial de la France, on peut tout de suite conclure que les débats sont loin d'être clos. Les discours mythologiques, les écrits savants, tissés au profit de l'Etat, ont induit une permanence remarquable, perceptible encore aujourd'hui, de préjugés anciens, rarement remis en cause publiquement. Concoctés avant l'ère des Empires, ces derniers furent amplifiés par les dispositifs d'énonciation subtils, savamment orchestrés par une mise en scène habile de l'actualité politique. Loin d'être terminée, la bataille se poursuit sur deux fronts :

- celui de la manipulation des faits historiques et de la représentation tronquée de l'Histoire, par le truchement des écrits mais aussi des images qui gommant les conflits et les heurts au profit de l'exaltation de l'héroïsme guerrier mis en valeur par le colonisateur pour vaincre les « forces du mal »,

- et celui de la propagande d'Etat et de la persistance des représentations idéologisées qui émergent des fonds mythiques et des assemblages de légendes rapportées à propos des « Noirs », des « jaunes » et des « Arabes », à travers les croisades, l'esclavage et les récits de voyages des explorateurs.



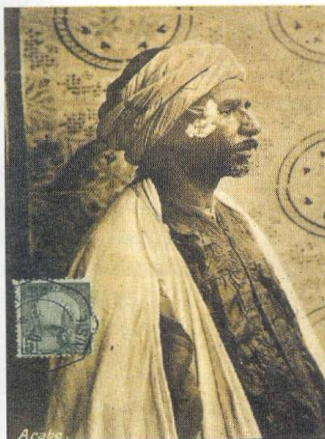
Ce passe douloureux, reconnu et assume, refait surface. Arrêtons-nous donc un instant sur ses modes de représentations. Essayons de décrypter les messages iconiques et sonores datant de cette époque et de comprendre les événements. Interrogeons toutes ces images fixes et animées et en premier lieu, les affiches, cartes postales et les dessins qui ont jalonné l'« aventure coloniale ».

Le regard, plein de recul et dépourvu d'émotion et de souci justificateur que l'on peut porter aujourd'hui sur l'ensemble de ces fonds iconiques et sonores, facilitera la confrontation et la synchronisation des mémoires et, qui sait, contribuera à la compréhension et au rapprochement des citoyens du monde.

L'interrogation critique de l'immense patrimoine audiovisuel existant peut aider à mieux faire comprendre et à examiner de manière plus attentive, la subversion de l'histoire par les représentations fantasmatiques. Parallèlement aux témoignages oraux et aux textes écrits, une relecture des documents iconographiques, malheureusement difficilement accessibles au grand public, contribuera à mieux mettre en exergue les caractères réducteurs, mystifiants et alienants.

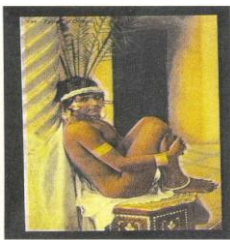
Représentations précoloniales et imaginaire collectif

La constitution des représentations sur l'« indigène » n'a pas débuté avec la colonisation. L'image de l'Autre, des Autres, caricaturée et stéréotypée à l'extrême, ne date pas de l'ère coloniale. Tributaires d'une lente maturation en Occident, ces représentations (de l'« Arabe », de l'« Africain » et de l'« Asiatique ») se sont raffinées, enrichies et amplifiées durant l'ère coloniale, en donnant jour à de nouveaux clichés mettant en exergue le « nègre sauvage », le « fanatique arabe » et l'« intégriste musulman ».



Cette mythologie rétrograde, ces idées xénophobes, véhiculées par les livres scolaires, la littérature, la presse populaire et les images, fixes et animées ont eu des effets dévastateurs. Inscrits profondément dans le subconscient des individus avant les conquêtes coloniales, ces stéréotypes de schizophrènes se sont développés avec la propagande coloniale véhiculant récits, légendes et anecdotes de colons.

En fait, l'imaginaire français sur les colonies s'est essentiellement construit autour de deux sources matrices du colonat. Aux yeux des « envahisseurs », la conquête était une nécessité, compte tenu de l'état d'infériorité génétique et du retard culturel des populations colonisées. Toute normalité était déniée à ces derniers, qui étaient perçus comme ignorants, paresseux, fainéants, impurs, non éduqués et sauvages. La seconde justification était basée sur le fait que la colonisation était censée représenter l'apport d'une civilisation occidentale supérieure. La « mission civilisatrice » de l'Occident s'imposait donc d'elle-même. D'où la justification imaginaire de la présence d'une puissance extra africaine ou asiatique pour remettre de l'ordre, apporter l'éducation, la démocratie, le progrès et la lumière par l'évangélisation. La propagande coloniale va s'évertuer - à fabriquer un imaginaire collectif par le biais des différentes représentations.



Ainsi, l'image d'Épinal des conquêtes coloniales, traitées sous la forme d'aventures exaltantes et exotiques, va perdurer grâce aux médias qui, progressivement, vont rendre difficile, sinon quasi-impossible, un regard différent sur le vécu colonial et l'« œuvre civilisatrice » de l'Occident.

Soumis à un véritable matraquage idéologique dès l'école, à travers les textes et les images des livres scolaires, les citoyens ont toujours été main tenus dans l'ignorance des faits réels. A travers une enquête menée dans le monde entier sur les manuels d'histoire¹, l'historien Marc Ferro montre bien les itinéraires mouvementés et ensanglantés, qui ont tissé la mémoire collective des grandes nations. A travers son analyse comparée des discours historiques inscrits dans les manuels scolaires, il dévoile les faits, les non-dits de la mémoire historique et les mises en forme des manipulations du passé, qui mettent en valeur certains événements ou certaines périodes pour en cacher d'autres.

Tout autant que les textes écrits, l'imagerie a une part de responsabilité non négligeable dans la constitution de cet imaginaire perceptible encore aujourd'hui à travers des différentes interprétations de l'immigration en Europe. Il n'y a qu'à voir les actualités filmées de l'époque coloniale qui semblaient n'avoir qu'un objectif: mettre en exergue l'indispensable présence française pour civiliser des « indigènes » incultes, fanatiques et fainéants et célébrer la « mission civilisatrice » de la généreuse « Métropole ».

La diffusion par les services de l'armée de documents filmés montrant des routes et des voies de chemins de fer en construction, des écoles remplies de petits « arabes » avides de savoir, des colons mettant en valeur les terres, des hôpitaux ouverts sans distinction d'origine et des soldats médecins soignant les paysans

¹ Marc Ferro. *Comment on raconte l'histoire aux enfants*. Payot, 1980. Marc Ferro, « Un miroir éclaté, *Le Monde de l'éducation*. No 61, mai 1980.

musulmans, masquait cependant mal le visage hideux de la colonisation, les horreurs militaires et les crimes des colons.

La photographie, les bandes dessinées, les illustrations de presse et de manuels scolaires, ont joué un rôle non négligeable dans le façonnement de l'opinion publique, en usant de mythes pour inventer et dessiner « l'indigène type » à travers un système de hiérarchisation des « races » qui renvoie au propre système de valeurs de l'occident². Ce qui importe aujourd'hui, c'est d'essayer de comprendre comment l'image arrive à symboliser le référentiel de la différence, et comment elle arrive à forger l'essentiel des représentations collectives. Le décryptage des messages iconiques et sonores aide à mieux percevoir l'évolution des imaginaires et des consciences et à mieux saisir les origines des archétypes véhiculés par les médias aujourd'hui où le référentiel de la différence est symbolisé par l'image de l'immigré.

L'image interpelle, s'impose, incite au rêve, au sourire, à l'indignation. Elle offre aux historiens, aux ethnologues et aux sociologues qui s'y intéressent un regard multiple. Ses rapports avec la réalité, la fiction, ou la fabulation, ses possibilités de représentation du passé la rendent par ailleurs incontournable dans le domaine historique. Il importe de l'étudier, de l'interroger, de la décrypter, de l'analyser et donc de l'appréhender sous l'angle de sa fonctionnalité historique, politique, scientifique et idéologique.

Roland Barthes, l'un des fondateurs de la sémiologie moderne, observe que l'image engendre souvent un malaise, qui tient à l'indécision du sens à donner parmi tous les sens possibles. Il souligne que dans l'image, il y a, « sous-jacente à ses signifiants (matérialité graphique), une chaîne flottante de signifiés (sens), dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres ». Pour remédier à l'éparpillement de sens de l'image et éviter toute ambiguïté, il est fait appel à la légende qui va limiter sa polysémie. Ce texte d'ancrage peut aussi compléter l'image et la fixer³.

Longtemps perçue comme le support principal du discours officiel, l'affiche murale avait pour fonction de promouvoir et de souligner les « bienfaits » de l'action coloniale. A travers elle, sont mis en évidence la mise en scène, le choix des éléments signifiants, la sélection des cadrages et des couleurs, la fonction de la dimension idéologique et des dispositifs d'énonciation. La gigantesque « exposition coloniale » mise en œuvre par Lyautey, en 1931, a été, pour la plupart des européens, le premier contact visible du fait colonial et des colonisés, via le prisme déformant des affiches, conçues pour magnifier la politique coloniale en la montrant sous une lumière favorable.

² Pascal Blanchard et Nicolas Bancel. *Images d'empire, trente ans de photographies officielles sur l'Afrique française, 1930-1960*. Paris, la Documentation française. Ed. La Martinière. Sept 1995.

Pascal Blanchard et Nicolas Bancel. *De l'indigène à l'immigré, le retour du colonialisme*, in *Hommes et Migrations*, n° 1207, mai/juin 1997.

Cf également, les images de l'exposition coloniale de 1831. L'icongraphie au sens large se réfère à la mise en mémoire, à la conservation et à la distribution de traces. Elle relève des schémas, des dessins, des esquisses et non pas seulement de la photographie. Elle a relation avec les signes tout en étant différente de la photographie avec laquelle on la confond.

³ Lire à ce sujet : Laurence Bardin, *Le texte et l'image*, in *Communication et Langage*, N° 26, Paris, 1975. Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, in *Communication*, N° 4, Paris, Seuil, 1964.

Autre moyen de dissémination massive de cette idéologie moribonde : la carte postale. Grâce à toutes sortes de subterfuges et de trucages, l'image du colonisé type s'est imposée. L'exemple des « mauresques » et de « moukères », reproduites très souvent dans des positions lascives, dévoilées et même dénudées, est particulièrement symptomatique de cet esprit rétrograde et pervers.

La photographie, vecteur essentiel d'élargissement et d'approfondissement de la recherche, a joué un rôle essentiel dans la propagande coloniale. C'est essentiellement par l'image que l'idée coloniale a été diffusée en métropole. En traduisant le réel à sa façon, en fabriquant un imaginaire, la photographie a fini par fonder la mémoire collective dont nous sommes tous porteurs. S'ajoutant aux discours savants sur « les indigènes », aux pamphlets politiques et à la littérature exotique, elle amplifiait les manifestations à la gloire de l'Empire. Redoutable outil de propagande dans le champ historique, l'image photographique de la période coloniale a apporté l'éclairage complémentaire sur l'histoire contemporaine, d'où l'intérêt particulier des historiographes à son égard. Il suffit, pour s'en convaincre, de visionner les montagnes d'images du siècle dernier, qui retracent les événements de la vie et de l'activité de l'homme.

Ainsi donc, empreintes, indices ou supports de messages implicites ou explicites, l'imagerie coloniale, qui se voulait espoirs et rêves, attire le regard, interpelle, provoque, montre, suggère et séduit parfois. Porteuses d'un soubassement idéologique manifeste, toutes ces représentations caricaturales des colonisés, destinées particulièrement aux « métropolitains », incitait à l'exotisme, au rêve, mais rarement à l'indignation. Aucun de ces moyens n'a pu échapper au poids idéologique et aux idées reçues. « l'engouement du colonisateur est d'autant plus grand que l'image réfléchie s'imbrique explicitement dans son projet de domination, son rêve de « pulvériser » l'Autre : le dominé, « Celui qui a perdu sa terre et qui, par conséquent, doit encore perdre son âme », écrivait Abdelghani Megherbi⁴

Pour imposer leur vision du monde, leur vérité, leur manière de penser et leur mode de vie et de comportement, les coloniaux ont usé et abusé des moyens iconiques et sonores mis à leur disposition. Mais ces supports dévoilent parfois, bien malgré lui, la triste réalité du colonisé et en reflétant ses peurs et ses angoisses bien perceptibles pour qui fait l'effort d'une lecture critique des messages. Les nouvelles archives, qui émergent des oubliettes et qui font de plus en plus l'objet de recherche pertinentes, vont progressivement chasser les mythes et mettre fin aux clichés réducteurs de colonies heureuses et sans histoire. En imposant, le devoir d'histoire, de recherche du vrai, sans mythes ni tabous, risque de ternir l'image longtemps colportée du génie colonial

⁴ Abdelghani Megherbi, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*, Alger, Ed SNED, 1982.

Cinéma et histoire, des rapports ambigus

On a toujours rangé l'histoire du côté de l'écrit, des archives. « Le culte excessif du document écrit... » Selon l'expression de Marc Ferro, n'a pas empêché le film d'être la source fondamentale pour l'analyse des sociétés du 20^{ème} siècle. La guerre, tout comme l'histoire, constitue une « source presque permanente d'inspiration pour les cinéastes, qui trouvent en elle des éléments fondamentaux : action, mouvements, situations dramatisées, oppositions tranchées, propension à l'épique »⁵ Loin d'être une exception, le cinéma colonial n'a fait que respecter les schémas narratifs des films commerciaux de l'époque avec leurs ingrédients habituels : dramaturgie, intrigues, suspense... destinés en priorité aux spectateurs « métropolitains », les films réalisés dans les colonies plongeaient ces derniers dans l'atmosphère visuelle et sonore d'une colonisation « heureuse et sans histoire ». Leur objectif était de peser sur l'opinion, de la convaincre des bienfaits de la mission française outre-mer.

L'historiographie contemporaine dispose d'une matière documentaire inédite. Comme source fondamentale pour l'analyse, le film s'avère être d'une grande utilité pour l'historien. Ces images du passé sont inconnues de la jeunesse actuelle. Elle ne les a jamais vues, sinon par fragments au fil des années⁶. Les jeunes, qui ont eu la chance de les voir, n'avaient pas les clés à même de leur permettre de décrypter les mensonges et les vérités. Ces images d'hier nous interpellent aujourd'hui, s'impose à nous, il importe donc de les appréhender sous l'angle de leur « fonctionnalité » idéologico-politique. Dispositif d'énonciation du champ historique, vecteur d'exploration du passé, outil de prospective et élément de perception et d'interprétation du réel, l'œuvre cinématographique de l'époque coloniale apporte sans conteste, l'éclairage complémentaire au travail sur l'oralité et la mémoire écrite. On lui attribue même le pouvoir d'atteindre une essence que les mots ne sauraient exprimer de façon aussi économique.

Loin d'être une simple retranscription de la réalité, l'image fonctionnelle est, d'abord et avant tout, témoignage d'une époque, marque d'un imaginaire aux multiples facettes soumise à de nombreux aléas. Le réel fantasmé, sur-réalisé et quasi onirique, façonne progressivement un mode, foncièrement paternaliste de représentation des peuples colonisés. L'analyse des films de fiction, propagandistes ou non, passe nécessairement par l'examen attentif du discours filmique et donc, par l'étude des structures de signification qui contribuent à l'ancrage dans l'imaginaire collectif. D'où la nécessité d'un véritable déchiffrement des composantes formelles symboliques et métaphoriques des films qui participent à l'identification et à l'examen sérieux des mécanismes qui produisent l'œuvre cinématographique.

⁵ Daniel J., *Guerre et cinéma. Grande illusions et petits soldats* (1895-1971), Paris, A Colin, 1972, p.1

⁶ L'inventaire des archives filmées d'Outre-mer, qui se trouve à Aix-en-Provence, indique 97 titres en 35 mm, dont 27 en couleur et 174 titres en 16 mm, dont 44 en couleur. Mais que ce soit à Aix ou à Paris (au centre des archives, les projections ne sont pas possible sur place.

Analyse de films, analyse de société

L'univers colonial fantasmé et caricaturé à l'extrême, avec d'un côté, ses bons colons français héroïques sans peur et sans reproche et de l'autre, ses vilains et méchants « arabe », être de substitution perfides et dangereux, est parfaitement reconstitué à travers l'imposante filmologie recensée à ce jour. Décodés aujourd'hui, les films propagandistes d'hier renvoient aux circonstances de leur genèse et à une certaine logique de croyance des valeurs.

« L'Atlantide » de J. Feyder, 1921, « le Bled » de J. Renoir, 1929, « L'Appel du silence » de L. Poirier, 1945, « Princesse Tam-tam » de E. Gréville, 1935, la bandéra », « les cinq gentlemen maudits » de J. Duvivier, 1931, « Itto » de J. Benoit-Lévy et M. Epstein, 1934, « Sidonie Panache » de H. Wulschleger, 1934, « les fils du soleil » de R. Le Somptier, 1924, « Noces de sable » de André Zwoboda, 1947, « les hommes nouveaux » de M. L'herbier, 1936, dédié à Lyautey et bien sûr, « Pépé le Moko » de J. Duvivier, 1937⁷ sont quelques exemples révélateurs des consciences et de la mentalité d'une époque.

En tant qu'allié puissant du colonialisme, en tant que système et structure idéologique à part entière, le cinéma était appréhendé comme le miroir dans lequel le colon pouvait admirer son « œuvre » en même temps qu'il l'élaborait, ce que lui permettait de mesurer la distance qui le séparerait de la population colonisée. Les cinéastes, qui se sont fait thuriféraires de « l'ordre » colonial révèlent, bien malgré eux, l'esprit d'une époque et son idéologie dominante. Rares ont été les films coloniaux qui ont su valablement ausculter la réalité algérienne. Ressassant sans vergogne les mêmes poncifs, en ayant recours aux mêmes « clichés » basés sur la caricature, les films étaient, pour la plupart, d'affligeants « navets », des productions mineures qui révèlent cependant parfaitement l'esprit d'une époque.

D'où l'importance d'une étude exhaustive du patrimoine cinématographique pour qui veut essayer de comprendre les représentations des populations extra européennes. Non seulement, le cinéma révèle, on ne peut mieux, les stéréotypes entretenus en « Métropole » sur l'Algérie et sa population, mais en plus, il témoigne de la gigantesque entreprise politique de propagande menée par l'état et le lobby colonial pour imposer l'idée coloniale. Cette production « exotique », peut avec le recul, paraître simpliste et caricatural. Mais, à y regarder plus près, on peut aisément dévoiler sa nocivité. Loin d'être innocent, le film de fiction de l'époque coloniale, produit et réalisé par des Français qui, pour la plupart, ne résidaient même pas en Algérie et s'adressant exclusivement aux Européens, traduisaient leur vision du monde. La terre algérienne n'était qu'un décor, une toile de fond, une forêt vierge, un désert avec ses palmiers, ses chameaux, ses nomades dangereux et ses palmeraies, ses palmiers, ses chameaux, ses nomades dangereux et ses « moukers » captivantes.

Trompeur, mensonger et manipulateur, le film propagandiste était considéré comme une arme, un instrument pour vanter les mérites de l'action menée au service de la défense et de l'appropriation de la mythologie héroïque des conquérants. Ce cinéma, par ailleurs étroitement surveillé, n'avait pas pour seule

⁷ Pépé, dans « Pépé le Moko », c'est Jean Gabin, en Caid, trafiquant et cambrioleur, qui se protège de la police qui le traque en permanence, en vivant au milieu des « indigènes » de la Casbah.

mission de populariser les mythes de la conquête, l'armée d'Afrique, le père Bugeaud, le soldat laboureur, etc. le second objectif qui lui était assigné était de caricaturer ces « grands enfants ingrats » auxquels la France se faisait un devoir d'apporter la lumière et la civilisation. Ainsi, lorsqu'ils ne pratiquaient pas la négation ou l'occultation des faits avérés, les cinéastes de l'époque enregistraient et dévoilaient par leurs mouvements l'altérité. Les « indigènes » étaient montrés sous la forme de silhouettes mystérieuses et inquiétantes dont il fallait se méfier. Les opérateurs de prises de vues raffolaient de ces séquences rituelles de danses, assimilées à des rites « primitifs » hystériques, où était mis en relief, le fanatisme religieux.

Dans « *Les Cinq Gentlemen maudits* », le réalisateur a réussi, grâce à un jeu subtil de caméra, à introduire des séquences réelles autour d'un sorcier en état de transe et des scènes de sacrifices et d'offrandes en faveur des saints. Une manière de montrer le caractère arcaïque de la manifestation, mais aussi de diaboliser les musulmans à travers les séquences objectivantes au caractère cruel, voire sanguinaire, que la caricature fictionnelle va se charger de justifier. Tout comme dans « *Itto* », on n'est plus dans le fantasme exotique. On n'est plus dans une ou des histoires imaginaires, puisqu'il est clairement souligné que l'inspiration est puisée de faits réels. Dès le générique, les images tracent le portrait « ethnologique » du Maghrébin. L'adoption de séquences à caractère documentaire constituant l'un des socles de l'édifice propagandiste, l'impact des séquences puisées du réel s'avère être plus fort que celui de la fiction.

« La particularité du typage raciste tient au fait à ce que tous les signes qu'il attribue à l'Autre pour se constituer un type sont tordus ; tordus vers la négativité. Sont-ils physiques, c'est vers la laideur ; sont-ils moraux que c'est vers l'immoralité ; sont-ils culturels que c'est vers la barbarie », écrit F. Gère⁸. Le cinéma colonial n'a fait que perpétuer cette typologie qui à débiter à travers la peinture, les dessins et croquis des explorateurs, la photographie anthropologique, les illustrations de la presse écrite et la production sérielle de la carte postale dans laquelle les individus sont inscrits dans une typologie banalisée⁹. La machine fictionnelle, à travers le discours cinématographique colonial, s'est s'évertuée à construire son récit sur un acquis documentaire du fait colonial bien inscrit dans les mémoires. M. L'Herbier, réalisateur du film « *les Hommes nouveaux* », recourt aux images authentiques de Lyautey, avec fonds sonores vrais et cartes topographiques d'état-major, en les alternant avec des séquences de fiction. Ainsi donc, la propagande ne se cantonne pas uniquement dans le contenu dramatique du film, mais s'effectue également à travers la structure narrative. Cette démarche stylistique se retrouve dans plusieurs productions filmiques de l'époque.

Bannis de leur terre et également bannis des écrans, puisque non reconnus en tant qu'êtres humains normaux, la négation des « indigènes » dans et hors le film colonial fut totale. Aucune image n'a traduit la paupérisation absolue et le sous emplois chronique des masses paysannes algériennes. Aucune image n'a rendu

⁸ François Gère, « La mesure de l'homme », in *Les cahiers du cinéma*, N° 315, octobre 1980 ; p. 38

⁹ Lire à ce propos Prochaska Denys, *L'Algérie imaginaire, jalons pour une histoire de l'iconographie coloniale*, in *Gradhiva*, N° 7, 1989, pp. 29-38

compte véritablement de la vie à la campagne, de la dépossession progressive des paysans. Aucun film n'a montré les réalités rurales, comme l'ont fait ces dernières années, René Alio, Abdelaziz Tolbi et Lamine Merbah, entre autres cinéastes de la période postcoloniale. La caricature fictionnelle a fait des « indigènes » des « Figurants », des ombres furtives et menaçantes, assimilées à celles des animaux sauvages, sournois et dangereux, qui doivent être pourchassés et repoussés car constamment nuisibles. L'objectif du colonialisme à travers les écrans était de faire oublier qu'il y avait une histoire, une mémoire avant lui. L'amnésie du colonisé devenait synonyme de grande force des conquérants. L'autre but était de faire croire qu'il n'était pas là par sa volonté mais par une idéologie naturelle : tout était mis en œuvre pour persuader l'« indigène » que c'est pour son bien que le colon était présent. Et cela a marché pour certains qui ont été jusqu'à vanter les « mérites » de la colonisation.

Le cinéma, une matrice idéologique pourvoyeuse d'imaginaire

On le dit au centre de l'histoire, dans l'histoire. On le dit également acteur historique de premier plan, ou encore miroir révélateur du passé. Ceci est en partie vrai. Enfant de ce siècle, le cinéma est effectivement appréhendé comme acteur et mémoire de son temps. Cela est aussi une certitude. Ceci dit, le rapport « histoire/cinéma », qui fait l'objet d'un grand nombre de recherches, demeure à ce jour complexe et les interrogations demeurent :

Quel rapport entretenait le cinéma avec la réalité, la fiction, la fabulation, le symbole ? comment l'idéologie a pu se laisser envelopper dans une forme empirique ? Quel regard le colonisateur a-t-il porté sur son Empire à travers sa production filmique ? Comment le 7^{ème} art, art du 20^{ème} siècle, a-t-il évoqué toute cette période historique ?

La réponse à ces questions pertinentes n'est guère évidente. En parler relève de la gageure. Gageure du fait de la richesse et de la complexité d'un langage peu accessible au plus grand nombre, le spectateur ordinaire n'ayant pas toujours une conscience claire de l'organisation fictionnelle. Gageur du fait surtout, que le cinéma, en tant qu'outil de pensée, pose explicitement sa recherche comme échappant aux modes et habitudes d'énonciation parlés et écrits. Le visionnement d'un film et sa lecture impliquent la mémoire immédiate des informations et leur stockage qui permettent la construction de la signification. L'effort de construction et la représentation mentale sont différents à la lecture d'un livre et au cours du visionnement d'un film. Le rappel du récit filmique est plus difficile car les matériaux signifiants sont différents ainsi que le rythme. Le travail s'effectue alors à partir des points d'ancrage du souvenir : « scène du début, de fin, ou scènes les plus fortes ». Par ailleurs, ce qui semble essentiel, c'est l'examen des mécanismes qui produisent le film et qui permettent de procéder à un décodage des composantes formelles, symboliques et métaphoriques des films.

Particulièrement indiqué, pour nous restituer cette période de l'histoire, puisqu'il a toujours été au centre du discours colonial, et au cœur de l'imaginaire Français, le cinéma a, malgré tout, été relégué au second plan par rapport aux autres sources d'analyse du fait colonial. « Comment, se demande Abdelkader Benali¹⁰, explique-t-

¹⁰ Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Ed. du Cerf, 199, p. 39

o, le fait que le film colonial n'occupe qu'une position périphérique par rapport aux autres sources et matière d'analyse du fait colonial ? S'agit-il uniquement d'une défaillance de l'outil méthodologique ou est-ce le fruit d'une simple omission des capacités du cinéma à éclairer les zones d'ombre de l'histoire ? ». Ceci nous amène à nous interroger sur les possibilités du cinéma comme moyen adéquat de restitution de la complexité de l'histoire et si l'écrit n'est pas, en définitive, plus souple et plus à même de rendre compte de toutes les données.

Indice, moyen d'illustration ou simple figure de style, le film historique demeure d'une grande efficacité pédagogique en tant qu'outil d'évaluation de la réalité et en tant que moyen d'éclairage des zones d'ombre de l'histoire. Il libère davantage la communication car il y a rarement remise en cause implicite de son exposé. En authentifiant ce qu'il donne à voir, il possède même valeur de vérité, en étant la preuve de ce qui se dit¹¹. Les coloniaux qui ont investi ce créneau –plus d'un millier de films ont été réalisés par de grands noms du cinéma entre le Maghreb et l'Afrique noire- n'ignoraient pas sa puissance de représentation et de suggestion, son pouvoir de persuasion et sa force émotionnelle.

Mais la technique n'est pas neutre. Elle enregistre un monde à sa mesure et fabrique des images conformes à l'idiologie dominante. Les représentations, tributaires d'un contexte politique particulier et soumises à un contrôle systématique des institutions officielles, posent problème. Au même titre que le roman, le cinéma de l'époque coloniale constitue, à travers ses évocations, ses silences, ses omissions et ses mythes, un révélateur exceptionnel d'un contexte sociologique assez significatif. Etudier sa genèse et comprendre la nature de son évolution obligent à une connaissance des tenants et des aboutissants de la situation qui prévalait alors. Trois facteurs nous semblent essentiels à signaler :

-le premier relatif au contexte dans lequel a germé cette production spécifique,

- le second élément, non moins négligeable, est lié à l'émergence du cinéma, monopole exclusif des Européens. Soixante années son invention, précise Georges Sadoul, « le 7^{ème} art était encore inaccessible aux colonisés » qui en étaient réduits à contempler leur propre reflet dans le regard des autres.

-le troisième aspect enfin, est celui relatif aux fonds mythiques de l'époque où l'Africain, l'Arabe et l'Asiatique tenaient une place particulière.

Représentation de la réalité ou réalité de la représentation

De la première allusion à l'Algérien dans le film « *le musulman rigolo* » de Georges Méliès, au lendemain de l'invention du cinématographe, à la dernière réalisation, « *les oliviers de la justice* », de James Blue, en 1961/1962, d'après le roman de Jean Pelegri, pas moins de 210 longs métrages ont été tournés dans le seul Maghreb avant les indépendances. Rares sont, cependant, les films de cette production prolifique qui n'ont pas véhiculé une image dévalorisante des maghrébins. L'évocation directe de la conquête coloniale n'était pas de mise. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder toutes les productions filmiques qui retracent les événements de la vie et de l'activité de l'homme. Les pays colonisés n'ont, la plupart du temps, servi que de toile de fond pour la dissémination massive des messages propagandistes concoctés sous d'autres cieux.

¹¹ Cf les documentaires Les trois couleurs d'un Empire de Guidicelli et virginie Adoutte, ou encore la série télévisée L'Algérie des chimères

Le 7^{ème} art a raconté, à sa manière, l'entreprise coloniale française. Il a façonné, transformé la réalité, selon le bon vouloir des auteurs ou des commanditaires. Dès les premières minutes de projection, le traitement dichotomique des scénarios est perceptible. Les « bons », ceux qu'il faut louer et aimer et les « mauvais », ceux qui sont à condamner, voir à détester sont très vite désignés. Tout comme dans les westerns, s'opère à partir des faciès. Par ailleurs, à travers les discours filmiques, l'affectivité est autant convoquée, mobilisée et investie que la raison. Cette dernière pèse d'un poids négligeable face aux éléments affectifs, symboliques et mythiques. Ainsi, par le biais des images et des sons, des populations entières se trouvent sous l'emprise conjuguée de l'idiologie et de l'affectivité.

Véhicule de mythes, le cinéma surréalise parfois la réalité, la reconstruit à sa façon. L'image filmique peut exprimer une chose et son contraire. Le risque est grand pour ceux qui ne maîtrisent pas les structures de signification du discours filmique (codes, spécifiques et non spécifiques), qui interviennent pour recréer une réalité fictive qui fait office de fait authentique. L'ambivalence profonde du langage cinématographique, ses effets de miroir et sa polysémie nécessitent parfois l'adjonction d'un texte, d'un commentaire ou d'un sous-titre d'ancrage pour éviter la dispersion des sens. Par ailleurs, agissant au niveau du conscient et du subconscient, l'image animée suscite des sensations fortes et des émotions intenses, ce qui accentue sa force de persuasion et sa puissance d'envoûtement exceptionnelle. Sa redoutable efficacité, son pouvoir de suggestion, la pseudo authenticité du message qu'elle véhicule et l'illusion du réel qu'elle entretient constituent un risque potentiel de manipulation des consciences et de déstabilisation profonde des esprits. Le décryptage des omissions, des non-dits instructifs pour qui désire décoder et comprendre l'époque actuelle et le monde contemporain.

Mais, la propagande ne se manifeste pas seulement à travers le contenu dramatique et la structure narrative d'une fiction. Aux données sémantiques peuvent s'ajouter d'autres éléments à teneur objective ou objectivant. Par exemple, lorsque le documentaire investit la fiction, le film acquiert plus de véracité. Les réalisateurs introduisent parfois des sons et des images réels. Dans « *les cinq gentlemen maudits* » et « *Pépé le Moko* », des images réels de la casbah d'Alger (quartier montré comme mystérieux avec des souks grouillants et bruyants, ses ruelles étroites et sombres peuplées de prostitués) interpellent la fiction, reconstituée en studio à Paris. Ces documents sonores et visuels montrent et démontrent à contrario au second degré, l'énorme piterrie sanglante que fut la colonisation.

La lecture de ces films aujourd'hui diffère certainement avec la réception filmique de l'époque, elle contribue néanmoins à une réappropriation de l'histoire réelle, censurée et réécrite pour servir l'intérêt de personnes ou de groupes de personnes à des fins exclusivement politiques. La psychologie sociale nous montre que la représentation de la réalité se meut aisément en réalité de la représentation. L'analyse critique de certaines figures de rhétorique visuelle peut montrer comment certaines vérités servent parfois de vérités irréfutables.

Pour l'Algérie en quête de traces, d'identités et de racines, « l'usine à rêves » n'a pas été à la mesure des espoirs des classes laborieuses, qu'il s'agisse du monde ouvrier ou du monde paysan. Ce dernier, trop longtemps ignoré, trop souvent

méprisé et caricaturé, n'a que rarement fait l'objet d'intérêt et d'études¹².

Réfléchir sur les images de la colonisation revient à réfléchir sur les images d'aujourd'hui, celles des hommes, de la terre, des agriculteurs, du monde rural et du monde urbain. Revenir sur une époque douloureuse de l'histoire coloniale aide à mieux appréhender le passé tout en aiguisant notre regard sur l'actualité contemporaine enregistrée par les caméras.

« Filmer, c'est faire de la mémoire » écrivait Chris Marker et cette dernière se conjugue aussi au présent.

¹² Les travaux de François Chevaldonné portant sur la diffusion en zone rurale des films documentaires, avant la seconde Guerre mondiale, sont très instructifs à ce sujet. Une fois par an, les services de diffusion cinématographique (SDC) sillonnaient les hameaux les plus reculés et démunis d'électricité pour montrer aux fellahs expropriés et aux paysans devenus nomades, « L'œuvre civilisatrice » de la France. Rares étaient les films qui mettaient en scène la paysannerie telle qu'elle était vraiment. Les films de fiction n'étaient pas projetés aux paysans.