



**HAL**  
open science

## **Les soldats-cinéastes durant la guerre d'Algérie : des expériences de l'altérité**

Jean-Pierre Bertin-Maghit

### ► To cite this version:

Jean-Pierre Bertin-Maghit. Les soldats-cinéastes durant la guerre d'Algérie : des expériences de l'altérité . Sébastien Denis; Xavier Sené. Images d'armées. Un siècle de cinéma et de photographie militaires 1915-2015, CNRS éditions/Ministère de la Défense, pp.158-167, 2015, 978-2-271-08599-3. ⟨hal-01395029⟩

**HAL Id: hal-01395029**

**<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01395029v1>**

Submitted on 20 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

# Les soldats-cinéastes durant la guerre d'Algérie : des expériences de l'altérité<sup>1</sup>

par  
Jean-Pierre Bertin-Maghit

Entre 1954 et 1962, des soldats envoyés en Algérie se sont comportés en cinéastes amateurs. Avec leur caméra 8mm, ils ont saisi des instants de leur vie sous les drapeaux. Ces images permettent d'appréhender une autre réalité de la guerre, sa face cachée, le contre-champ dans lequel se trouvent les hommes de troupe. Trois « grands scénarios <sup>2</sup> » traversent leurs films : les temps de repos et de loisirs, la guerre et le regard porté sur l'Autre. C'est ce dernier dont il sera question dans ce texte. Dans leurs fonctions de « maintien de l'ordre », les soldats ont de multiples occasions d'entrer en contact avec les Algériens, au cours des regroupements des populations dans les régions occupées par les combattants du FLN, des fouilles effectuées dans les villages, lors des contrôles d'identité ou des activités des Sections Administratives Spéciales. Au repos, ils se transforment volontiers en touristes, dans les limites que leur fixent la méfiance due à la situation de guérilla et l'attitude des Algériens. Pour les soldats, côtoyer la population est pratiquement impossible.

Les images des Algériens sont malgré tout nombreuses. En Algérie, le soldat, imprégné par la propagande coloniale qui depuis la fin du XIXe siècle lui avait inculqué, même s'il n'en était pas conscient, des a priori peu bienveillants, a été en même temps surpris par la culture et la conception du monde qu'il découvrait. Cette mise en image de l'Ailleurs<sup>3</sup> qui déborde d'exotisme<sup>4</sup> lui est venue aussi bien des livres scolaires, des récits de voyages, des cartes postales « Scènes et vie », des peintres orientalistes qui l'ont précédé sur le sol algérien et de tout autre type de médias, sans compter les productions du SCA. Le soldat-cinéaste aborde

---

<sup>1</sup> L'altérité désigne le caractère de ce qui est autre — ici la personne filmée dans sa différence culturelle, sociale, religieuse — et diffère de l'identité du cinéaste. « L'identité est objectivement définie comme la place occupée dans un certain monde et ne peut être subjectivement appropriée qu'avec ce monde », Peter Berger, Thomas Luckman, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 181.

<sup>2</sup> Les mêmes événements produisent les mêmes types d'images. Richard Chalfen, « The home movie in a world of reports : an anthropological appreciation », in *The Journal of film and video*, Summer/Fall 1986, pp. 102-111, cité par Susan Aasman, « Le film de famille comme document historique », in *Le Film de famille, usage privé*, Roger Odin (dir.), Paris, Meridiens Klincksieck, 1995, p. 105.

<sup>3</sup> D'après son étymologie, ailleurs, proviendrait du latin *alior* dérivé de *alius* « autre ». Depuis le XIIIe siècle, il s'emploie au sens figuré pour signifier « autrement ». Toutefois, cet adverbe est associé à l'idée de lieu et n'existe que dans la dialectique d'un ici et d'un là-bas ; en un autre lieu.

<sup>4</sup> Exotisme a pour racine latine *exoticus*, pris au grec *exotikos* qui signifie « étranger, extérieur ». Depuis le XVIIIe siècle, il s'applique à ce qui n'appartient pas à la civilisation de la personne qui parle à ce « qui vient de pays lointain ». L'exotisme est l'étrangeté dans l'ailleurs. Le risque d'un trop plein d'exotisme est de se dégrader en fétichisme, en pittoresque ou en folklore, ce que dévoilent ces représentations stéréotypées diffusées par la propagande coloniale dont je parle ci-dessus.

ainsi cette civilisation avec des idées simplistes entre mythification ou dénigrement, trop souvent réductrices de l'Algérien. Il est intéressant de comprendre la relation qu'il va installer avec l'Autre. Analyser son film est une manière de l'interroger sur la manière dont il a construit son rapport avec le filmé ; dont il a perçu « l'exotique » selon le sens que lui donne Victor Segalen<sup>5</sup>. Son film est le résultat de l'expérience que filmant et filmé ont eu l'un de l'autre. Soit son regard « normalisé » reproduit de manière manichéenne les idées reçues à l'aide d'images cliché qui peuvent idéaliser ou dénigrer l'Autre, soit il remet en question cette imagerie et son geste cinématographique exprime sa volonté de briser la glace.

### *Images volées, images cliché*

Dans le cadre de sa mission au 5<sup>o</sup> bureau, Francis Lemaître s'arrête pendant près de deux mois dans le village de Milla. Le contact avec la population est l'essentiel de son activité de « pacification ». Cette immersion, selon la méthode enseignée pendant le stage que les soldats suivent à Arzew, préconise le dialogue avec les familles et les chefs locaux afin d'établir des rapports de confiance. Il rapporte de cette expérience une séquence de quatre minutes et demie qui se compose de deux grandes parties. La première, filmée à l'extérieur du village, concerne le rassemblement de la population autour du camion haut-parleurs ; elle se veut informative et renvoie à la mission que Francis mène dans cette région montagneuse près de la frontière tunisienne. En 1960, Francis se partage entre l'action psychologique et la propagande diffusée en faveur de l'autodétermination. La seconde, saisie dans le village donne à voir la relation plus personnelle que le soldat-cinéaste a voulu construire avec les Algériens durant ses moments de repos.

Dans la première partie, un panoramique introductif met en place la scène. A gauche, apparaît, en premier plan, le camion avec ses haut-parleurs. Le mouvement de la caméra vers la droite dévoile, au second plan, l'arrivée de femmes et d'enfants dans un paysage aride composé d'herbe rase et de pierres. L'horizon est bloqué par les montagnes qui entourent le site. Francis adopte le point de vue des soldats qui observent la scène ; il se tient au milieu d'eux. Suivent deux panoramiques qui montrent que Francis privilégie la rencontre avec le groupe des femmes et des enfants. Quelques plans rapprochés en plongée isolent des visages inexpressifs et craintifs. Les militaires sont évacués du cadre, mais il n'en demeure pas moins que le début de la séquence a montré fortement leur présence (un premier plan isole un soldat réunissant le groupe des femmes, filmé de dos à hauteur des hanches, mettant en évidence le

---

<sup>5</sup> Sensibilité à percevoir le « divers ». Victor Segalen, « L'exotisme comme esthétique du divers », *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche, coll. Biblio essai, Ed. du Seuil, 1999, p. 41.

révoluer dans son étui). Les visages tendus des femmes qui, au premier abord, semblaient accepter la présence du cinéaste, disent que la rencontre ne peut se faire.



Il s'agit d'un regroupement forcé, organisé pour diffuser la propagande gaulliste sur l'autodétermination, ce que confirme la suite de la scène, où l'on voit les anciens du village et un jeune garçon traducteur s'exprimer au micro sous la surveillance des militaires. On peut douter qu'il s'agit de la meilleure méthode pour instaurer un échange !

Dans la seconde partie, la caméra enregistre dans les rues de Milla des scènes de la vie quotidienne. Elle filme à la dérobée en plongée, en voulant rester masquée, des jeunes à la fontaine publique ; elle insiste pour capter le visage d'une jeune fille ou d'une jeune femme qui lisse sa chevelure et passe outre leur non consentement, la jeune fille tourne le dos, la jeune femme cache son visage sous ses longs cheveux. En multipliant ces portraits « volés », Francis exprime le désir non abouti de la rencontre avec cette population. Ceux qu'il filme semblent indifférents, réfractaires, sinon hostiles.



Il en résulte une image dans laquelle se ressent la contrainte exercée sur les villageois et une tension palpable entre filmeur et filmé. Le contexte de sa mission explique-t-il la difficulté de la rencontre ? Le regard de Francis, volontairement tourné vers l'Autre, est confronté à sa condition de militaire. Restée vaine, son insistance pose une question éthique : jusqu'où devait-il approcher sa caméra ? Aurait-il dû insister jusqu'à faire éclater l'expression du refus de la jeune fille imprimée sur la pellicule ?

### *Une rencontre en deux temps*

Jean Mougin filme à plusieurs reprises des enfants dans l'oasis de Mitlili des-Chaamba. Ses premières images sont traditionnelles d'une rencontre éphémère, de circonstance et de soumission au pouvoir du soldat-cinéaste. Tel, d'abord, ce portrait de groupe, dans lequel la sœur aînée pose figée avec ses trois autres sœurs aux visages neutres ; ces gros plans, ensuite, en plongée qui isolent et écrasent chacune d'elles par une caméra tenue à hauteur d'homme et qui les coince presque à 90° dans l'espace réduit du cadre.



Mais, bientôt, cette première impression s'efface avec la petite mise en scène qui suit, dans ce même espace de rencontre. Une des fillettes interpelle le soldat et lui propose un jeu de cache-cache en utilisant un des murs de clôture de la palmeraie. A ce moment-là, quelque chose se passe qui installe un rapport de complicité joyeuse entre eux. Non seulement la fillette s'offre à la caméra mais elle induit cette scène portraitiste dans laquelle Jean a dû réagir pour maintenir ce contact à l'image et capter le mouvement du corps qui devient l'exact

contraire de ce qu'il représentait dans l'immobilité du portrait de groupe introduisant la séquence.



Son dispositif a ménagé une ouverture possible qui a permis le surgissement de l'impromptu. Cette reconnaissance de l'Autre s'inscrit définitivement sur la pellicule lorsque Jean se rapproche et cadre en plan serré le visage de la fillette qui lui sourit tout en prenant une pose séductrice. En (re)visionnant la scène, un détail m'interpelle, *le punctum*, dont parle Roland Barthes<sup>6</sup>, celui du visage « neutre » d'un petit garçon cantonné sur le bord droit de l'image. Il faut mettre la lecture en ralenti pour l'apercevoir, tellement sa tête disparaît presque du cadre. Cette indifférence qu'il manifeste au jeu qui se déroule devant lui confirme que la scène à laquelle nous assistons est bien une relation duale. Jean n'a pas conscience, qu'en répondant à la proposition de la petite fille, il rejette dans les marges de l'image le petit garçon que la caméra enregistre malgré lui. Cette situation me rappelle cette « non-conscience » qui peut être plusieurs fois rejouée dans l'image cinématographique dont parle Sylvie Lindeperg : « c'est "l'inconscient optique" (Walter Benjamin) de la machine qui enregistre ; c'est la non-conscience de l'opérateur qui ne peut maîtriser tous les détails de son plan ; ce peut être aussi celle du sujet filmé qui oublie la caméra »<sup>7</sup>. Cette séquence reproduit la rencontre entre Jean et les enfants. Elle visualise une approche qui s'est effectuée progressivement en deux temps ; une observation fugace en premier lieu, suivie d'une relation sur le mode interactif.

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*. Rééd. 2013, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, pp. 71-78 (2013).

<sup>7</sup> Sylvie Lindeperg, *La Voie des images*, Paris, Verdier, 2012, p. 217.

### *Le remaniement identitaire ?*

La rencontre avec l'Autre requiert une disposition d'esprit particulière. Elle est l'occasion pour le soldat-cinéaste de mettre à l'épreuve ses certitudes ou au contraire de les confronter à une réalité plus nuancée. « La confrontation à l'autre a pour corollaire un éventuel remaniement identitaire selon qu'il se reconnaît ou non dans les valeurs, les normes, les idéaux de la communauté rencontrée. En d'autres termes, l'identité du voyageur sera plus ou moins perturbée en fonction de sa sensibilité aux différences culturelles et sociales »<sup>8</sup>, nous précise Lise Gantheret. Certains soldats-cinéastes ont refusé toute facilité dans la représentation de la réalité algérienne et ont voulu instaurer une égalité de rapport avec les populations filmées. Dès lors, comment le soldat-cinéaste a-t-il transposé son intention dans l'image et comment fait passer l'empathie qui l'a animée ?

Six mois après son arrivée au poste d'Aïn Guiguel, André Triboulet reçoit de son capitaine la mission de développer l'embryon d'école mise en place par un autre soldat avant lui. Son film porte la trace singulière de cette expérience de l'altérité vécue pendant près d'un an. André a construit sa relation à l'Autre en se mêlant aux enfants devant l'œil de sa caméra. Ils sont dans le même espace durant les activités de la classe et ce tout au long de l'année — cette série d'images traverse le film et porte les traces du rythme des saisons. Pour Claire Mauss-Copeaux<sup>9</sup> le cliché du soldat à l'enfant est un des stéréotypes les plus éculés utilisé en temps de guerre. En Algérie, l'armée a largement contribué à sa diffusion en éditant des séries de cartes postales vendues aux foyers des régiments, en soutien à la campagne de scolarisation qu'elle lança à partir de septembre 1957 afin de briser le boycott des écoles décidé par le FLN<sup>10</sup>.

Dès la première minute, après quelques panoramiques et plans d'ensemble qui présentent le site du fort et une partie de volley-ball, André prête sa caméra pour se faire filmer en conversation avec des chefs du douar, avant qu'on le voie au milieu des enfants. Un panoramique en contre-plongée le montre tenant par l'épaule un petit garçon devant la tente qui sert de salle de classe ; ils rejoignent ensemble le reste des écoliers qui jouent. Un gros plan en légère plongée le cadre ; il est accroupi et tient dans ses bras une petite fille à qui il

---

<sup>8</sup> Lise Gantheret, *Quête et traversée dans les documentaires de voyages*. Th. De doctorat, études cinématographiques, dir. Roger Odin. Paris : univ. Sorbonne nouvelle Paris3, 2004, 450 pages dactyl, p. 250. Pour toutes ces questions voir également : Peter Berger, Thomas Luckman, *op.cit.*

<sup>9</sup> Claire Mauss-Copeaux, *A travers le viseur*. Algérie 1955-1962, Lyon, Aedelsa, 2003, p. 83.

<sup>10</sup> En 1960, au moment où André Triboulet accepte cette mission, 50% des enfants du bled sont scolarisés, soit 630 000 élèves répartis entre 1 154 instituteurs et 1 100 maîtres militaires. Jean-Charles Jauffret, *Soldats en Algérie, 1954-1962*, Paris, Autrement, 2004, p. 186.

demande de fixer l'objectif. On le retrouve dans une nouvelle séance de jeu qui se déroule en présence de quelques hommes du village et de soldats. Un autre portrait, presque identique au premier, le présente cette fois-ci avec un petit garçon souriant. Enfin, suivent deux plans d'ensemble sur le terrain de jeu, cadré en plongée, depuis le fort, pendant que se déroule une récréation.



Cette alternance entre plans généraux, où André se trouve au milieu des enfants, et gros plans, qui l'installent dans une relation duale, est symbolique de l'énonciation d'ensemble du film. Le lien social qu'André souhaite donner à voir s'inscrit à la fois dans le collectif et l'individuel. Cependant, ce face-à-face que construit sa caméra tout au long du film ne peut pas continuer à s'analyser sans tenir compte à la fois de ce qu'André a voulu donner à voir en 1960 et de la parole qu'il a en 2007. Rapprochons-les au fil des séquences. Ainsi lorsqu'on voit un groupe de fillettes dans le dépôt d'ordures : « Ils venaient se nourrir là-dedans. Un jour, j'ai dit c'est fini, on va prendre des pots de confiture de 5kg et vous allez venir chercher les restes après que les soldats ont touché leur ration. J'ai vu les enfants retourner aux ordures. Les enfants m'ont dit, "les parents c'est pas vouloir que tu nous donnes à manger" ».



Plus loin, l'image montre des fillettes qui font la corvée de bois pour alimenter le petit poêle de la salle de classe : « Ces enfants quand je suis parti, ils étaient du niveau du CP. Ils commençaient à lire. Certains étaient CE débutants. Ils faisaient des additions et des soustractions. » Plus loin encore, c'est l'hiver, les enfants sortent de la classe en rang par deux et jouent à se lancer des boules de neige : « Ici, les enfants sont dans la neige, ils sont nus-pieds. L'idée m'est venue alors de demander aux sous-officiers et aux officiers de faire venir des vêtements de leur famille. Je n'ai pas voulu demander à la troupe parce que cela aurait pu aller trop loin. J'ai donc pu habiller plus chaudement ces gens, y compris les vieux, tout le monde. » Puis vient une scène où André est au milieu des enfants devant un établi : « Ici, je leur apprends à laver le linge. Après, il y a eu la phase de la douche. Tous les garçons venaient à la douche ; ils étaient heureux comme tout. Pour la nourriture, j'ai appelé le chef du douar et lui ai dit : « Si tu ne laisses pas manger les enfants, je te fous en tôle. » Du temps de la Légion, les hommes étaient enfermés au poste et on leur cassait la figure quand il y avait un problème. (Du moins nous disaient-ils). Nous ne faisons pas cela, mais on les menaçait de les "retenir" au poste un jour ou deux avec pour seule nourriture "la nôtre". Je pense qu'ils l'auraient mieux acceptée ! Finalement j'ai eu gain de cause pour le bonheur des enfants. A vrai dire j'en avais marre de passer de la pommade sur des eczémas pour manque de nourriture. »



En survêtement bleu, André organise une séance de gymnastique : « Là, je fais faire de la gymnastique aux enfants. J'ai essayé de leur donner un peu d'hygiène car c'était la première cause de leurs soucis : manger et l'hygiène, je me suis axé là-dessus. Avec les cartons des obus de mortier j'avais fait aussi des panneaux et je collais des photos prises dans un magazine que je recevais. Alors là j'ai vraiment fait la promotion de la France

! Je montrais ce qu'était la France : les paysages, l'usine, etc. » Et pour finir, la scène de l'apprentissage du saut à la corde : « Là, je leur apprendis à sauter à la corde. J'avais réussi à créer un climat de relation sociale intéressante. Mais ce n'était pas calculé, ça c'est fait comme cela. »



L'empreinte d'une immersion transitoire — le temps de son passage à Aïn Guiguel — visible dans l'énonciation visuelle de 1960 montre qu'André Triboulet a échappé au cliché stéréotypé. Certes, on retrouve le stéréotype du « soldat à l'enfant » dans les différents portraits évoqués ci-dessus et repris dans d'autres images — la fillette au mouton, la fillette à la balançoire — qui se sont glissés entre les scènes d'école, mais André Triboulet a dépassé ce cliché et son film porte les traces de l'engagement d'un soldat qui a souhaité connaître l'Autre ; elles s'impriment dans les scènes joyeuses qui représentent le temps de la classe, et dans la manière dont son corps investit le « cercle des enfants » renvoyant à une attitude de grand frère.



Elles se confirment enfin par ses commentaires de 2007 dans lesquels on sent que le don de soi est allé bien au-delà de sa mission pour vaincre les résistances d'une population déracinée<sup>11</sup> ; il s'inquiète du manque d'hygiène, de la malnutrition et du dénuement vestimentaire des enfants. Néanmoins, quel que soit son degré d'empathie avec ces enfants, le rapport dominant/dominé subsiste et son système de référence identitaire n'en a pas été perturbé. Alors que rien ne le suggérait dans l'image, n'a-t-il pas voulu préciser à la fin de son entretien avoir fait la propagande d'une France généreuse ? Dans ce contexte de guerre, André pouvait-il aller plus loin dans son engagement que ce qu'il a manifesté auprès des enfants et de leurs familles ?

Le contexte de guerre dans lequel filmaient Francis, Jean et André n'était pas favorable à la rencontre de l'Autre, une population indigène traumatisée, tiraillée entre les répressions des forces de l'ordre et les représailles des troupes de l'ALN. Certaines de leurs images attendues répondent à la propagande militaire, mais d'autres plus personnelles laissent apparaître la volonté de s'en écarter.

---

<sup>11</sup> Certes, on pourrait penser qu'en 2007, André Triboulet souhaite donner à entendre son engagement exemplaire, mais son discours se rapproche du journal écrit par un anonyme au moment de son service, devenu, comme lui, instituteur à la demande de son capitaine. Leur mise en regard nous donne à penser que le témoignage d'André de 2007 exprime l'état d'esprit qu'il avait en 1960. Voir Jean-Charles Jauffret, *op.cit.*, pp.187 à 189.