



HAL
open science

Les Cahiers de RECITS N° 9 -2013 Cinémas d'Afrique

Robert Belot, Laurent Heyberger, Dalila Aït-El-Djoudi, Malek Bensmaïl,
Manuel Brun, Muriel Cohen, François Fronty, Momar Kane, Yves-Claude
Lequin, Nathalie Pelier, et al.

► **To cite this version:**

Robert Belot, Laurent Heyberger, Dalila Aït-El-Djoudi, Malek Bensmaïl, Manuel Brun, et al.. Les Cahiers de RECITS N° 9 -2013 Cinémas d'Afrique. Robert Belot; Laurent Heyberger. Université de technologie de Belfort-Montbéliard, 9, 2013, Les Cahiers de RECITS, 978-2-914279-87-1. hal-04324465

HAL Id: hal-04324465

<https://hal.science/hal-04324465v1>

Submitted on 5 Dec 2023

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.

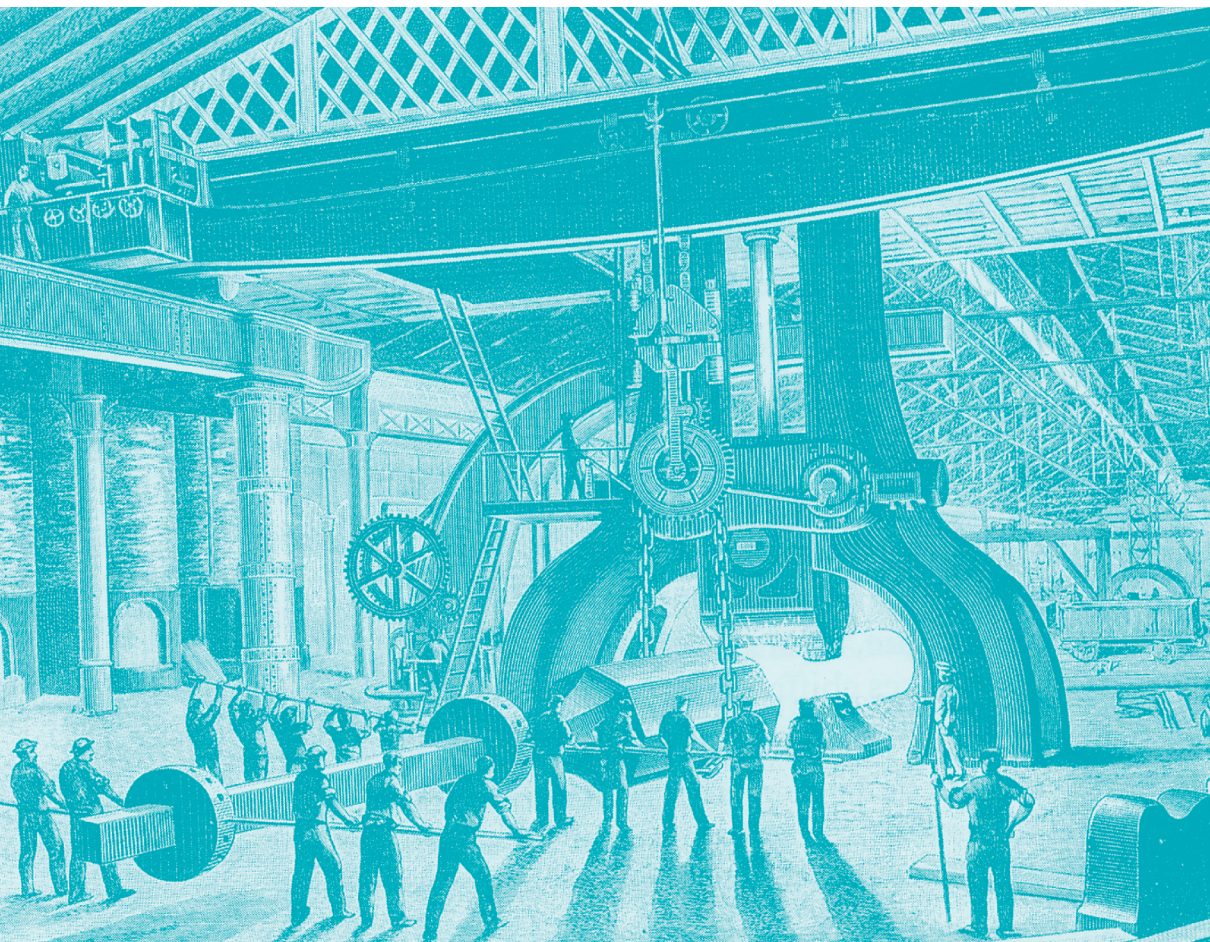
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Cahiers de RECITS

N° 9 - 2013

Cinémas d'Afrique



Cahiers du laboratoire IRTES-RECITS (UTBM)

Laboratoire de Recherche sur le Changement Industriel, Technologique et
sociétal, (IRTES-RECITS, EA 7274)

90 010 Belfort cedex.

Responsable scientifique : Robert BELOT

Tél. : 33 (0)3 84 58 32 37

Fax : 33 (0)3 84 58 31 78

Courriel : robert.belot@utbm.fr

Rédacteur en chef : Laurent HEYBERGER

Courriel : laurent.heyberger@utbm.fr

Ce laboratoire de recherche en sciences humaines et sociales s'inscrit dans
une volonté de renforcer la dimension « Humanités » de l'UTBM, tant au
niveau de l'enseignement que celui de la recherche.

Il a pour vocation de développer la dimension humaniste de la formation de
l'ingénieur, notamment par une démarche d'aide à la compréhension de la
complexité des phénomènes technologiques par leurs implications écono-
miques et sociales.

Sa démarche consiste :

- . à penser la technologie comme un fait social et culturel ;
- . à penser ce fait dans sa complexité et sa contextualité ;
- . à situer le phénomène à l'intersection de l'économie, du politique et du
scientifique.

Les axes de recherche retenus en rapport avec les compétences apportées par
les enseignants-chercheurs sont :

- . politiques industrielles : logiques, acteurs, territoires, innovation ;
- . histoire et mémoire des entreprises, patrimoine ;
- . représentations de la technique.

Cahiers de RECITS : ISSN 1769-9592

Rédaction : université de technologie de Belfort-Montbéliard

UTBM, site de Sevenans, rue du château, 90 010 Belfort cedex

Tél. : 33 (0)3 84 58 35 58



Cahiers de RECITS n° 9

Cinémas d'Afrique

**Recherches et Études sur le Changement Industriel,
Technologique et Sociétal, Université de technologie
de Belfort-Montbéliard (UTBM)**

Cahiers du laboratoire IRTES-RECITS (UTBM), EA n° 7274
Laboratoire de Recherches et Études sur le Changement Industriel,
Technologique et Sociétal (RECITS)
90010 Belfort cedex.

Responsable scientifique : Robert Belot
Tél : 33 (0)3 84 58 32 37

Rédacteur en chef : Laurent Heyberger
Courriel : laurent.heyberger@utbm.fr

Introduction générale

EN 2010 ET 2011, RECITS s'est associé aux célébrations des anniversaires des indépendances des anciennes colonies françaises d'Afrique noire et algérienne en organisant, en collaboration avec le festival Entrevues, deux rencontres « cinéma et histoire » sur les thématiques des cinémas africains. Ce deuxième numéro à comité de lecture des *Cahiers de RECITS* est l'occasion de publier les actes de ces rencontres qui ont interrogé les moments colonial et postcolonial, sans ignorer les postures postcoloniales. Les sept contributions présentes ne visent pas à donner une vue d'ensemble d'un cinéma complexe qu'il faut évoquer au pluriel plutôt qu'au singulier, mais plutôt à jeter quelques coups de projecteur sur des classiques du genre ou, au contraire, sur des films importants mais qui ont attendu très longtemps pour rencontrer leur public.

Par ordre chronologique des faits représentés, Ouanassa Siari Tengour invite à questionner le lyrisme révolutionnaire de *Chronique des années de braise*, film mythique, Palme d'or au Festival de Cannes (1975). Elle relève qu'en prenant des libertés avec la complexité historique qui caractérise les années qui menèrent à la « guerre de libération nationale », Mohammed Lakhdar-Hamina fait alors sien le mot d'ordre du pouvoir : « Un seul héros, le peuple ». *Camp de Thiaroye*, de Ousmane Sembene, est présenté par Laurent Heyberger qui situe l'événement (1944) dans son contexte pour mieux analyser les rapports entre mémoire cinématographique engagée et histoire. L'auteur explique les trous de mémoire autour de cette tragédie coloniale. François Fronty brosse un tableau du cinéma africain anticolonialiste des années 1950 et 1960, notamment à travers l'analyse de trois films culte : *Afrique 50* (1950) de René Vautier, premier film anticolonialiste tourné en Afrique, *Les Statues meurent aussi*, d'Alain Resnais et Chris Marker (1953), qui dénonce le colonialisme dans sa dimension artistique, et *Afrique-sur-Seine*, (1955), premier film anticolonialiste réalisé par des Africains, Mamadou Sarr et Paulin Soumanou Vieyra. Dalila Aït-el-djoudi montre comment le cinéma algérien de la guerre d'Algérie, destiné aux

combattants de l'Armée de libération nationale, construit une image de propagande du combattant français, sans visage, désincarnée, déshumanisée, faite d'altérité. Enfin, Muriel Cohen retrace l'histoire d'*Octobre à Paris*, de sa genèse militante à nos jours : bien que tourné quelques semaines après les massacres évoqués (1961), ce film exigeant a connu une longue période d'autocensure puis d'oubli, avant que sa première sortie grand public (2011) ne soit suivie d'une reconnaissance officielle des faits. L'échange de Malek Bensmaïl avec l'historienne Malika Rahal autour de *La Chine est encore loin* (2008) est l'occasion, pour le réalisateur, de préciser ses convictions, à savoir « faire des films avec, pas sur les gens » et analyser certains points nodaux de son film, tels le questionnement du mythe fondateur de la guerre d'Algérie et sa transmission officielle à l'école, ou encore la place de la femme dans la société algérienne contemporaine. Enfin, l'interview réalisée par Momar Kane, historien et auteur, du réalisateur camerounais Jean-Marie Teno interroge le rapport œdipien qu'entretient la jeune génération de réalisateurs africains avec ce dernier.

La partie « Varia » offre un bel éventail d'études de cas concernant davantage les changements industriels et techniques, suivant la vocation première des *Cahiers de RECITS*. Luc Rojas dresse le portrait de Félix Devillaine (1823-1913), ingénieur civil des mines, à la fois très ordinaire de par son catholicisme social et quelque peu surprenant de par sa pensée et ses pratiques peu empreintes de positivisme. Manuel Brun analyse dans la longue durée – de la fin du XIX^e siècle à nos jours – les modèles productifs du grand constructeur automobile franc-comtois, Peugeot, à travers les flux et reflux de la sous-traitance, caractérisés par les concentrations horizontale et verticale ainsi que leurs impacts géographiques. À travers son étude des « publicitaires », « publicistes » et autres « professionnels de la publicité » au début du XX^e siècle, Nathalie Pelier interroge les stratégies de légitimation des métiers qui apparaissent derrière la taxinomie professionnelle, à une époque où la réglementation sur la question se met en place en France et en Europe. Enfin, Yves-Claude Lequin invite à s'interroger sur la dévalorisation de ce qui apparaît encore trop souvent, dans la France du XX^e siècle, comme un oxymore, la « culture générale technique », en explorant notamment la piste de « l'inculture technique » des « élites dirigeantes ».

Robert Belot et Laurent Heyberger

Composition du comité de lecture des *Cahiers de RECITS*

Gérard CHAZAL (Université de Bourgogne),
Yves COHEN (EHESS),
Catherine COQUERY-VIDROVITCH (Université Paris Diderot-Paris 7),
Michel COTTE (Université de Nantes),
Olivier DARD (Université Paul Verlaine, Metz),
Jean-Claude DAUMAS (Université de Franche-Comté),
Andrew FEENBERG (Simon Fraser University, Canada),
Patrick FRIDENSON (EHESS),
Anne-Françoise GARÇON (Université Paris I Panthéon-Sorbonne),
Laurent GERVEREAU,
André GRELON (EHESS),
Michel HAU (Université de Strasbourg),
Claude HAUSER (Université de Fribourg, Suisse),
Alexandre HERLÉA (Université de technologie de Belfort-Montbéliard),
Liliane HILAIRE-PÉREZ (Université Paris Diderot-Paris 7),
François JARRIGE (Université de Bourgogne),
Hervé JOLY (CNRS),
Pierre LAMARD (Université de technologie de Belfort-Montbéliard),
Charles LENAY (Université de technologie de Compiègne),
Jean-Louis LOUBET (Université d'Évry),
Thierry MARTIN (Université de Franche-Comté),
Gilbert MEYNIER (Université Nancy 2),
Priska MORRISSEY (Université de Rennes II),
Jean-Marc OLIVIER (Université de Toulouse Le Mirail),
Olivier RAVEUX (CNRS),
Georges RIBEILL (CNRS),
Jean-Pierre RIOUX,
Ouanassa SIARI TENGOUR (Université de Constantine, Algérie),
Nicolas STOSKOPF (Université de Haute-Alsace),
Laurent TISSOT (Université de Neuchâtel, Suisse),
Dimitri VEZYROGLOU (Université Paris I Panthéon-Sorbonne),
Denis WORONOFF (Université Paris I Panthéon-Sorbonne).



Partie I

Cinémas
d'Afrique

Chronique des années de braise : quand le cinéma se mêle de l'histoire algérienne

Ouanassa Siari Tengour

« **J'**AVAIS EU ENVIE D'EXPLIQUER POUR LA PREMIÈRE FOIS comment est arrivée la guerre d'Algérie. Cette révolte, qui est devenue la révolution algérienne, est non seulement contre le colonisateur, mais aussi contre la condition de l'homme ¹ ».

Ces propos résument le point de vue de Mohammed Lakhdar Hamina, auteur du film *Chroniques des années de braise* qui obtint au Festival de Cannes en 1975, la Palme d'or.

Mohammed Lakhdar Hamina n'est pas un inconnu du 7^e art. Il s'initie au métier durant la guerre de libération nationale, parmi les équipes de tournage au service du Front de libération nationale (FLN) à Tunis, aux côtés de Djamel Chandlerli et René Vautier².

L'œuvre récompensée est à replacer dans le contexte du cinéma né au lendemain de l'indépendance en Algérie et dans les pays voisins : Maroc et Tunisie affrontent en effet la même situation. Outre les difficultés financières et le petit nombre de professionnels du 7^e art, la production cinématographique est hantée par la nécessité de participer à la fabrication d'une identité nationale malmenée par la longue « nuit coloniale ³ ». D'où le trait commun qui traverse aussi bien le cinéma de Mohammed Lakhdar Hamina que celui du cinéaste marocain Moumen Smihi (*El Chergui ou le silence violent*, 1975) ou encore du cinéaste tunisien Abdelatif Ben Ammar

1 Interview de Mouloud Mimoun, *El Moudjahid*, juin 1975, cité dans *la Fabrique de l'histoire*.

2 Parmi les documentaires, citons *Djazairouna*, avec Pierre Chaulet et Djamel Chandlerli (1960-61), *Yasmina (1961)*, *la voix du peuple* avec Chandlerli (1961) et *Les fusils de la liberté* avec Chandlerli et Serge Michel (1961).

3 Titre de l'ouvrage d'ABBAS Ferhat, *Guerre et révolution 1 : La nuit coloniale*, Julliard, Paris, 1962.

(*Sedjane*, 1974), à savoir un regard accordé au passé récent, celui qui précéda l'indépendance.

Chronique des années de braise fut une commande de l'État algérien pour marquer le vingtième anniversaire du déclenchement de la guerre d'indépendance (1^{er} novembre 1974). Mohammed Lakhdar Hamina était alors directeur de l'Office national du commerce et de l'industrie cinématographique (ONCIC), créé en 1967. A ce titre et sans doute en raison du succès du *Vent des Aurès*⁴ (1967), il disposa d'une enveloppe financière particulièrement généreuse⁵ au détriment des autres cinéastes, pour la réalisation d'une grande fresque historique, rythmée par « un lyrisme flamboyant⁶ », où paysages et mouvements de foule sont admirablement bien filmés.

Les sept tableaux - clin d'œil sans doute aux sept années de la guerre de libération⁷ - qui constituent la toile de fond de ce film renvoient à la période 1939-1954. De construction inégale, ils offrent une vision de la gestation/maturation de la résistance des Algériens. La Seconde Guerre mondiale marque en effet un tournant décisif dans l'histoire de l'Algérie coloniale. Alors que la situation socio-économique des Algériens et, en particulier, celles des populations rurales⁸ s'aggrave, la guerre et ses multiples conséquences participent à l'émergence, voire à la consolidation d'aspirations nationalistes plus radicales, qui se traduisent par une diffusion plus grande dans le corps social. Si l'histoire est donc convoquée, elle est néanmoins soumise à un traitement consensuel reléguant ou ignorant délibérément les non-dits relatifs à cette période, qui fut caractérisée par une accélération sans précédent des événements. En ce sens, l'œuvre porte les stigmates d'une époque où la complexité des réalités historiques est supplantée par une histoire déclinée selon un mode aseptisé et linéaire. Mais le rappel de la longue résistance du peuple algérien participerait d'une critique à peine voilée d'un pouvoir politique, issu d'un coup d'état en 1965 et qui tire sa légitimité de la guerre. On est tenté alors de prêter aux auteurs⁹ du scénario l'intention de souligner que toute légitimité ne peut qu'être issue de la volonté et de la mobilisation du peuple.

Bien évidemment, il n'est pas question de dénier toute liberté à la création cinématographique et une telle réalisation ne peut prétendre à

4 Le film reçut le Prix de la première œuvre au Festival de Cannes de 1967.

5 Neuf cents millions de dinars selon FEIGELSON Kristian, *Chronique des années de braise*, Encyclopaedia Universalis.

6 *Ibid.*

7 La guerre de libération est déclenchée dans la nuit du 31 octobre-1^{er} novembre 1954. L'indépendance est proclamée le 3 juillet 1962. La formule « sept années » est consacrée par les manifestations populaires de l'été 1962, lors de la crise qui opposa les ex dirigeants de la révolution. Sur cette question, HARBİ Mohammed, *Le FLN, Mirage et réalités*, Paris, éd. Jeune Afrique, 1981 et HAROUN Ali, *L'été de la discorde*, Alger, Casbah éditions, 2000.

8 La majeure partie de la population algérienne vit dans les campagnes.

9 Le scénario est de Rachid Boudjedra et Mohammed Lakhdar Hamina.

dire toute l'histoire algérienne, antérieure au déclenchement de la lutte armée.

LA TERRE : UN FIL CONDUCTEUR DE LA RÉSISTANCE DES ALGÉRIENS

Dès les premières images s'impose au spectateur la question de la terre. Mais chez Lakhdar Hamina, ce qui est mis en évidence c'est le poids des aléas climatiques qui réduisent bon an mal an à néant les efforts des fellahs en les privant d'une maigre récolte destinée à la subsistance de leurs familles. Si l'on devine les conséquences de la dépossession coloniale, le réalisateur a choisi de pointer du doigt la vie au quotidien d'une population tenue à l'écart de « la civilisation ». D'emblée, le spectateur est donc invité à s'immerger dans un monde archaïque, coupé du monde et il découvre une paysannerie pauvre qui use de techniques rudimentaires pour cultiver la terre quand elle n'a pas recours à des rites de rogations pour la pluie¹⁰. C'est donc un monde pétri de traditions, mais de traditions payannes aux antipodes de l'image exotique, traditions qui sont l'expression de conditions difficiles. Comment s'en échapper quand même le ciel s'en mêle ? Comment les sociétés pauvres survivent-elles quand, même le fatalisme où elles puisent leurs dernières forces, ne suffit plus ? Comment rompre le cercle de l'enfermement ? Le départ s'impose comme l'unique issue. On ne manquera pas de noter la présence des vieux de la *djemaâ* qui contiennent difficilement leur émotion au moment du départ d'Ahmed et sa famille. Leur silence traduit leur impuissance à venir en aide à l'un de leurs membres. Ils pressentent que la communauté rurale est atteinte dans sa cohésion, car cet exil forcé est un départ sans retour.

Ce phénomène classique de l'exode rural n'est pas nouveau à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Le mouvement en est seulement accéléré à la faveur de la conjugaison de plusieurs facteurs : sécheresse, récoltes de céréales compromises, spectre de la famine et apparition des épidémies. L'abandon de la terre est lourd de significations : le paysan ne parvient plus à vivre *de* sa terre. Il ira donc chercher ailleurs, les moyens de continuer à vivre sur *sa* terre.

« *Ces années de cendre* » donnent le tempo aux tableaux suivants. La présence coloniale est discrète dans cette première partie comme si elle était mise entre parenthèse. La seule allusion est suggérée par l'entrée en scène du caïd, intermédiaire du pouvoir colonial. Les différents plans suggèrent plus qu'ils ne donnent à voir, le spectateur est donc plus libre de se

10 Ces rituels anciens n'ont pas totalement disparu du Maghreb. Cf. l'étude de GELARD Marie LUCE, « Une cuiller à pot : *talghnja*, pour demander la pluie, Analyse des rituels nord-africains contemporains », *Journal des africanistes*, 76-1, 2006, p. 81-102.

faire une idée et d'apprécier par lui-même. Mais si Mohammed Lakhdar Hamina prend ses distances avec un cinéma de propagande, il n'ignore pas pour autant le poids de l'oppression coloniale et de ses injustices, ce poids plane comme une ombre. Faut-il comprendre que le *statu quo* du vivre ensemble n'est plus d'actualité ?

LE MONDE DE LA VILLE ENTRE DÉSILLUSION ET ESPOIR

À leur arrivée en ville, Ahmed et sa famille sont accueillis par Miloud¹¹, personnage un peu illuminé, aède d'un autre temps, dont il récite les grands moments. La mémoire collective emprunte le registre de l'oralité, seule voie autorisée, tolérée car elle est interprétée par un personnage peu ordinaire, étant un peu fou. Mohammed Lakhdar Hamina convoque le millénarisme pour dire indirectement la contestation de l'ordre établi/ordre colonial. Les allégories sont empruntées à la culture orale et sont emplies d'allusions aux ancêtres, aux morts et donc au passé.

L'arrivée d'Ahmed et de sa famille en ville coïncide avec la propagation de l'épidémie de typhus. Ahmed n'est donc pas au bout de ses peines. L'épidémie oblige les pouvoirs publics à prendre des mesures draconiennes pour en éviter la propagation. Le voilà donc dans une ville soumise à la quarantaine. L'absence de structures sanitaires et l'entassement des corps décharnés et agonisants dans des mouiroirs livrent un tableau saisissant de la misère générale qui règne. L'ampleur du fléau est telle qu'il n'est plus possible de donner une sépulture décente à chaque personne décédée. Les corps sans vie sont transportés par *charrette* pour être enterrés. Par dérision, l'intervention de l'administration exprimée par la voix du caïd se résume à l'observation de quelques consignes : « ne pas sortir, observer les règles d'hygiène en se lavant et en mettant des vêtements propres ». Or tous les témoignages de « *ces années de la charrette* » révèlent le dénuement extrême de la population algérienne qui manque de tout : des denrées nécessaires aux vêtements, la succession de plusieurs années de sécheresse ayant épuisé toutes les réserves.

Entre-temps, la population française est évacuée de la ville en voiture. Traitement à part. Le monde du contact relève de l'utopie. Un train passe : à son bord, des hommes enrôlés dans l'armée française, Ahmed en fait partie. Ils vont traverser la Méditerranée et participeront aux campagnes pour la libération du sud de la France et de l'Italie. A leur retour, ils découvrent la violence de la répression qui a frappé les manifestations nationalistes organisées le 8 mai 1945. On a reproché à l'auteur du film d'avoir

11 Rôle joué par le réalisateur.

éludé la gravité des événements survenus à cette date qui marque la fin d'une période désormais bien révolue et l'annonce d'une nouvelle dynamique. Pour la mémoire collective, les massacres de Sétif et de Guelma s'ajoutent à la longue liste des représailles. Mais, cette fois, le souvenir sera entretenu par les partis nationalistes, chaque 8 mai. La transmission des événements contribue à insuffler « l'esprit d'indépendance ¹² ». Bien évidemment, le film ne s'attarde pas sur ces moments de gestation qui germent au lendemain du débarquement des troupes anglo-saxonnes au mois de novembre 1942. C'est bien au cours de cette période où les nationalistes modérés (Ferhat Abbas) et radicaux (Messali Hadj), à l'écoute des bouleversements du monde, s'approprient « le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes » et se mettent à rêver à l'indépendance. La répression fait taire les revendications nationalistes, les divisent comme on peut le voir dans le tableau « *Les années de braise* ». Les partisans convaincus de poursuivre la lutte dans le cadre légal des institutions françaises se lancent dans les batailles électorales, subiront l'amère expérience des « élections truquées » sur ordre du gouverneur général Edmond Naegelen en 1948¹³. De leur côté, les partisans du passage à la lutte armée étaient confortés dans leur choix. De fait, lors du congrès du 15 février 1947, les activistes du PPA-MTLD obtiennent gain de cause avec la création de l'*Organisation spéciale* dont l'objectif est la préparation à la lutte armée, non sans difficultés. Le parti sera désormais écartelé entre tendance réformiste et tendance activiste et affaibli par de nombreuses crises intérieures complètement éludées. On peut regretter la déclinaison de cette histoire sans nom précis. Aucun leader nationaliste n'apparaît, aucun parti n'est cité et pourtant la scène politique algérienne est traversée par plusieurs courants politiques, tous aussi actifs les uns que les autres à la veille du déclenchement de la guerre de libération. On se demande par quel miracle la préparation à la lutte armée s'est faite et qui en sont les pionniers. Pourquoi taire les noms des fondateurs du Front de libération nationale (FLN) ? De ce point de vue, le film de Mohammed Lakhdar Hamina porte parfaitement les limites de son temps : celui d'une période où le mythe « un seul héros, le peuple » épouse les méandres du populisme révolutionnaire que l'historiographie officielle impose sans discernement. « *Les années de charge* », symbole de la résistance en marche sont en fait complètement vidées de leur sens. Elles occultent à la fois les divergences entre militants partageant les mêmes aspirations et les difficultés liées à la formulation des perspectives politi-

12 Titre de l'ouvrage d'un des fondateurs du FLN, AÏT AHMED Hocine, *L'esprit d'indépendance, mémoires d'un combattant*, Alger, éd. Barzakh, 2002.

13 Sur le trucage des élections à l'occasion de la désignation des représentants de l'Assemblée algérienne, le 4 avril 1948, cf. les développements de JULIEN Charles-André, *L'Afrique du Nord en marche*, Paris, Juillard, 1972 et de KADDACHE Mahfoud, *Histoire du nationalisme algérien 1919-1951*, Alger, SNED, Tome 2.

ques à venir en l'absence de débats politiques. Il est vrai qu'en situation coloniale, les positionnements des uns et des autres se trouvent constamment déstabilisés par la surveillance policière et les arrestations. Quand *les années de feu* pointent à l'horizon, les événements semblent se précipiter : Ahmed fait l'expérience de la prison, puis celle de la préparation au combat tandis que Miloud poursuit son délire qui finit par exaspérer le caïd. Les malédictions qu'il profère lui valent un châtement barbare : son corps est traîné par un cheval jusqu'à épuisement. Cette histoire irréaliste a bien eu lieu et a opposé un militant¹⁴ communiste à un puissant caïd dans la région de Biskra, dans les années quarante.

La caméra filme une fois de plus la brutalité et l'arbitraire dont beaucoup de caïds abusaient à l'endroit de leurs coreligionnaires. S'agit-il d'attirer l'attention sur l'intensité des luttes sociales qui recourent la question nationale et qui sont reléguées à l'arrière-plan dans l'histoire officielle ? On peut y souscrire, comme on peut y voir une reproduction des images d'Épinal qui parcourent l'histoire de l'Algérie colonisée, sans vouloir aller au fond des choses, sans esquisser la moindre explication sur les rapports sociaux et les rapports de force qui les accompagnent. Une fois de plus, la caméra fixe des scènes pour le seul plaisir de les filmer et là, Mohammed Lakhdar Hamina excelle dans l'exercice.

Enfin, le 1^{er} novembre 1954, la guerre de libération nationale commence, presque à la dérobée. Ses principaux protagonistes n'apparaissent pas. Ahmed, figure de la résistance algérienne, n'est qu'un anonyme parmi d'autres. Sa disparition, suivie de celle de Miloud le fou, boucle la fin d'un cycle. Tous deux passent le relais à d'autres. La voix débridée de Miloud n'a plus de sens. Elle appartient au passé, elle cède la place, par la force des choses, au bruit des armes pour plus de sept longues années à l'issue desquelles l'indépendance est proclamée.

Si les qualités esthétiques du film sont remarquables, le réalisateur a pris beaucoup de liberté vis-à-vis des deux questions qui composent la toile de fonds de son œuvre cinématographique : à la fois la paysannerie et la prise de conscience incarnée par le militant d'une formation politique dont le nom sera habilement tu (il s'agit du PPA-MTLD dont le leader fut Messali Hadj). Ce sont bien là deux réalités complexes de l'histoire algérienne dont seule une analyse rigoureuse est en mesure de montrer les profondes transformations. Les ambiguïtés sociales et politiques n'ont pas de place dans ce film qui se veut une fresque sur la résistance d'un peuple et sa volonté de se libérer du joug colonial, dans le pur style d'un discours nationaliste idéal¹⁵. Si l'on ne perd pas de vue que le film est une

14 Cf. MEKKI Chebbah, *Mémoires d'un militant de l'Aurès* (texte en arabe), Alger, imprimerie el Kateb, 1986.

15 BERRAH MOUNY, « Histoire et idéologie du cinéma algérien », *CinémAction*, n° 85, 1997.

commande de l'état algérien à l'occasion du vingtième anniversaire de la Révolution, on peut lui concéder les différentes omissions/occultations au profit de représentations mythiques de la paysannerie, partageant ainsi les idées de Frantz Fanon¹⁶ relatives à ses potentialités insurrectionnelles quand elles rencontrent « les éléments révolutionnaires ».

16 FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.

Camp de Thiaroye
(Sembene Ousmane et Thierno Faty Sow, 1988) :
une dénonciation engagée de l'arbitraire
colonial, la mémoire dramatisée
d'un événement méconnu

Laurent Heyberger

« **C'**ÉTAIT L'AUBE. Nous étions à Tiaroye-sur-Mer. Au cours d'une grande querelle qui nous opposait à nos chefs blancs de Dakar, une balle a trahi Naman. Il repose en terre sénégalaise. » (Musique de guitare)

En effet, c'était l'aube. Les premiers rayons de soleil frôlant à peine la surface de la mer doraient ses petites vagues moutonnantes. Au souffle de la brise, les palmiers, comme écoeürés par ce combat matinal, inclinaient doucement leurs troncs vers l'océan. Les corbeaux, en bandes bruyantes, venaient annoncer aux environs, par leur croassement, la tragédie qui ensanglantait l'aube de Tiaroye... Et, dans l'azur incendié, juste au-dessus du cadavre de Naman, un gigantesque vautour planait lourdement. Il semblait lui dire : « Naman ! Tu n'as pas dansé cette danse qui porte ton nom. D'autres la danseront ». (Musique de cora)

Keita Fodeba
Aube africaine

La tragédie du camp de Thiaroye, page la plus sanglante de l'histoire des tirailleurs sénégalais¹, a marqué la mémoire vivante de l'Afrique francophone occidentale : des poèmes, des pièces de théâtre et même des chansons rappellent cet épisode sombre de la colonisation française². Sembene Ousmane et Thierno Faty Sow lui consacrent en 1988 un long métrage, *Camp de Thiaroye*, considéré par Andrée Tournès comme « un film qui pourrait figurer une nouvelle *Grande illusion*³ ». On y suit les derniers jours d'un groupe de tirailleurs prisonniers de guerre. Rapatriés de France dans le camp de Thiaroye à la fin de l'année 1944, ces derniers se révoltent contre les injustices de l'arbitraire colonial et périssent au cours d'une répression sanglante. Film majeur de « l'ainé des anciens », *Camp de Thiaroye* constitue une contribution essentielle à cette mémoire vivante panafricaine qu'a défendue Sembene Ousmane tout au long de sa vie, en contraste avec la mémoire officielle de l'événement, fort discrète en Afrique comme en France.

Sembene Ousmane, que beaucoup considèrent comme le père des cinémas africains, a adopté une position radicale sur la question du rapport culturel entre Africains et Occidentaux, proche de celle de Frantz Fanon. Ainsi, le cinéma de Jean Rouch ne trouve pas grâce à ses yeux car il pense à la place de l'autre, pour son bien. D'autre part, Sembene Ousmane, après une carrière d'écrivain, est venu au cinéma dans le but de toucher davantage le public africain illettré : il ne fait pas des films pour faire rêver des Blancs en manque d'exotisme ou pour leur expliquer l'Afrique. Son cinéma, qui se veut une « école du soir », s'adresse à un public africain analphabète plutôt qu'à un public européen familier du cinéma d'art et essai. Se pose alors la délicate question de savoir comment analyser ce film : « Quand la chèvre est présente, il ne faut pas bêler à sa place⁴ ». L'idéal serait sans doute d'adopter l'attitude proposée par Olivier Barlet, à savoir remettre en cause son propre regard et accepter le voyage intérieur que nous proposent les cinémas africains. Plus classiquement, il sera ici question d'interroger le rapport entre mémoire et histoire, entre la représentation de la tragédie par le cinéaste et ce que l'historien en connaît, et de situer le film dans le processus mémoriel. Cette démarche n'enlève rien à l'actualité et au courage de ce film mais peut participer à l'élaboration

1 C'est-à-dire du point de vue de l'histoire des rapports coloniaux entre Français blancs et Africains noirs. Il est évident que les deux guerres mondiales constituent les pages les plus sombres de l'histoire des tirailleurs, ne serait-ce que par l'utilisation de gaz de combat pour la première fois de l'histoire de l'humanité par l'armée allemande en 1915 et par les atrocités commises par la Wehrmacht à l'encontre des tirailleurs lors de la campagne de 1940.

2 MABON Armelle, *Prisonniers de guerre « indigènes ». Visages oubliés de la France occupée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 197.

3 *Jeune Cinéma*, 1988, cité dans les compléments du DVD *Camp de Thiaroye*, La Médiathèque des Trois Mondes, 2005.

4 Cité par BARLET Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

d'une lecture apaisée d'un passé commun. « L'enfant sans mémoire ne chiera jamais dur⁵ » : il en va de même pour l'enfant sans histoire.

LA TRAGÉDIE DE THIAROYE DANS L'HISTOIRE DES TIRAILLEURS SÉNÉGALAIS ET CHEZ SEMBENE OUSMANE

Le corps des tirailleurs sénégalais, fondé au milieu du XIX^e siècle, apporte une contribution importante à l'effort de guerre français durant la Première et encore davantage durant la Seconde Guerre mondiale⁶. Les soldats, contrairement à ce qu'indique leur nom, viennent en fait de toute l'AOF et on recrute également des tirailleurs « sénégalais » en AEF. À l'origine, le corps est formé de volontaires. Il commence à recruter par voie de conscription peu avant la Grande Guerre. Toutefois, nombre de volontaires peuvent être considérés comme des enrôlés de force. Myron Echenberg fait des tirailleurs d'authentiques damnés de la terre dans la mesure où ils sont presque tous issus d'un paysannat misérable et où certains d'entre eux, y compris dans la « seconde portion », ne portent pas les armes mais sont astreints à des travaux publics (ou privés) très pénibles et meurtriers⁷. Les tirailleurs constituent donc un prolétariat corvéable à merci, de la chair à canon. Ils sont également les « chiens de garde noirs de l'Empire » (Senghor), appelés pour mater les premières révoltes d'indépendance en Afrique du Nord ou en Asie.

L'opposition à la conscription, à l'instauration d'un impôt du sang sur les masses paysannes par un pouvoir central lointain et étranger, est un phénomène que l'on retrouve aussi bien en Algérie qu'en AOF au début du XX^e siècle, mais également en France au début du XIX^e siècle⁸. Au-delà d'un éloignement géographique et chronologique évident, on peut noter d'un siècle à l'autre que les rapports d'incompréhension réciproque entre le pouvoir étatique et le paysannat illettré et fier de son indépendance présentent des similitudes troublantes. D'ailleurs les paysans français des

5 MONENEMBO Tierno, cité par BARLET Olivier, *Les Cinémas d'Afrique noire*, op. cit., p. 65.

6 LES troupes africaines représentent 9 % des effectifs en 1939 contre 3 % en 1914-1918 : voir ECHENBERG Myron, *Colonial Conscripts. The « Tirailleurs sénégalais » in French West Africa, 1857-1960*, Portsmouth (N. H.)/Londres, Heinemann/James Currey, 1991 p. 88 ; traduction française : *Les Tirailleurs sénégalais en Afrique Occidentale Française, 1857-1960*, Paris/Dakar, Karthala/CREPOS, 2009.

7 ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye : The Senegalese Soldiers' Uprising of 1944 », *African Labor History*, COPANS J., COHEN R., GUTKIND P. Cl. W. (éd.), Beverly Hills (Calif.)/Londres, Sage, 1978, p. 109-128. Sur la seconde portion, voir également FALL Babacar, *Le Travail forcé en Afrique Occidentale française (1900-1946)*, Paris, Karthala, 1993.

8 MEYNIER Gilbert, *L'Algérie révélée. La guerre de 1914-1918 et le premier quart du XX^e siècle*, Genève, Droz, 1981 ; BERGES LOUIS, *Résister à la conscription 1798-1814. Le cas des départements aquitains*, Paris, CTHS, 2002 ; ARON Jean-Paul, DUMONT PAUL, LE ROY LADURIE Emmanuel, *Anthropologie du conscrit français d'après les comptes numériques et sommaires du recrutement de l'armée (1819-1826) : présentation cartographique*, Paris/La Haye, Mouton, 1972.

« périphéries » n’habitaient-ils pas ce que « l’élite » désignait autrefois comme les « Indes noires de l’intérieur » ? Les convois « bougnouls » (noirs en oulof) ne désignaient-ils pas des trains servant surtout aux paysans dans la région de Brest à la Belle Époque et, inversement, les tirailleurs du film de Sembene n’empruntent-ils pas le vieux terme français de « pays » pour apostropher leurs égaux ?

Le mépris des cadres de la nation pour les périphéries mal « intégrées » ne date donc pas du xx^e siècle et n’est pas propre au monde colonial comme le rappelle l’ouvrage classique d’Eugen Weber⁹. Toutefois la « biologie » du concept de race à la fin du xix^e siècle, c’est-à-dire à l’époque de Darwin et de la colonisation, le statut de l’indigénat imposé aux colonisés de même que le faible encadrement administratif des colonies et plus généralement le manque programmé de moyens qui y sont investis, donnent une coloration bien spécifique à la violence de la conscription imposée par le colonisateur et aux résistances que lui opposent les tirailleurs noirs. De nombreux stratagèmes d’opposition à la conscription se sont développés durant l’entre-deux-guerres, de la mutilation à la prise d’armes. Des troubles éclatent également à la mobilisation de 1939 et lors de la démobilisation de 1940. Les incidents de Kindia anticipent d’ailleurs ceux de Thiaroye à plus d’un titre¹⁰.

La tragédie de Thiaroye elle-même (1^{er} décembre 1944) ne constitue pas un événement isolé. Pour la fin de la guerre, on dénombre en tout une quinzaine d’incidents plus ou moins graves ayant pour origine une attaque physique par des militaires français ou une provocation raciste, la plupart se déroulant dans le sud de la France, mais aussi à Versailles et Huyton (près de Liverpool)¹¹. On déplore des blessés graves à Morlaix, mais la tragédie de Thiaroye présente le bilan le plus lourd : 35 morts et autant de blessés graves.

Ces incidents impliquent des tirailleurs qui ont fait la campagne de France en 1940, puis qui ont été faits prisonniers de guerre (PG) ou des tirailleurs qui ont été recrutés pour les FFL, certains ayant combattu sans répit de 1940 à 1944. L’histoire des premiers nous est mal connue ; ils passent d’abord un an en Allemagne puis sont envoyés dans les *Fronts-Stalags* français, camps de travail pour prisonniers principalement situés dans le nord-est du pays, là où se concentre l’industrie minière et d’armement¹². La convention de Genève leur donne droit à une rémunération pour le

9 WEBER Eugen J., *La fin des terroirs : la modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983 (édition anglaise : 1976) & FRÉMIGACCI Jean, « L’État colonial français, du discours mythique aux réalités (1880-1940) », *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, 32-33, 1993, p. 27-35.

10 Voir ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye », *loc. cit.*

11 ECHENBERG Myron, *Colonial Conscripts...*, *op. cit.*, p. 100.

12 Voir DE GOBINEAU Hélène, *Noblesse d’Afrique*, Paris, Fasquelle, 1946. L’auteure était membre d’une commission d’inspection de ces camps.

travail fourni, ce qui explique que les tirailleurs que nous montre Sembene Ousmane ont pu amasser un petit pécule dont l'origine est injustement remise en cause par les officiers de la coloniale¹³. Ces PG ont subi des conditions de vie et de travail très dures, même si certains ont pu être autorisés à nouer des contacts avec les familles françaises, ce qui leur permettait d'avoir des nouvelles du pays, alors que d'autres entraient dans la Résistance. On estime ainsi qu'une communauté d'environ 5 000 ex-tirailleurs, livrée à elle-même, vit de petits boulots à Paris durant la guerre. Les estimations de Myron Echenberg donnent la mesure des souffrances encourues : sur les 100 000 mobilisés d'AOF de septembre 1939 à juin 1940 – 75 % sont en France ou en route pour la France –, on compte à l'armistice entre 24 000 et 48 000 manquants, dont probablement 15 000 à 16 000 PG¹⁴. Les PG qui se révoltent à Thiaroye ont en mémoire les 10 000 tirailleurs tués au combat en mai-juin 1940, leurs camarades morts dans les *Fronts-Stalags* – Echenberg estime que la moitié des PG sont morts en captivité – et leurs frères d'arme FFL tombés en Afrique, en Italie ou en France. En tout, on peut estimer que 20 000 à 25 000 tirailleurs sont morts lors de ce conflit.

Les tirailleurs FFL ont d'autres motifs d'amertume. Alors que l'AOF vichyste puis gaulliste a recruté *a minima* 200 000 tirailleurs¹⁵ et que les Noirs représentent la principale composante des FFL entre 1940 et 1944, la politique de « blanchiment » ordonnée par de Gaulle au moment de la libération de la métropole est vécue comme un affront¹⁶. Les 20 000 soldats noirs que compte encore la première armée de de Lattre sont brusquement retirés des zones de combat pour des considérations politiques. C'est le début du mythe gaullien d'une France blanche libérée par elle-même. Les tirailleurs, fêtés en fanfare en 1940, intensément utilisés lors des combats de la France libre en 1943 et 1944, ont encore le discours de Brazzaville en mémoire, mais ils se voient exclus des honneurs de la Libération. Alors qu'on leur retire leurs uniformes, certains s'engagent comme volontaires (notamment pour devenir citoyens français), d'autres sont punis parce qu'ils achètent des manteaux aux *GI* noirs, effets qu'on leur confisque. L'habit fait le moine : Sembene Ousmane est très pertinent quand il joue de ces codes d'uniformes militaires pour nous montrer les aspirations de liberté du sergent-chef Diatta dans un quiproquo comique au bordel « le Coq hardi » qui tourne toutefois au tragique. L'amitié qu'il noue par la suite avec le *GI* de la police militaire qui l'a arrêté offre d'ailleurs à

13 Ceci ne présage en rien des massacres et des traitements affreux qu'ont subis les tirailleurs en 1940 de la part de militaires allemands fanatisés. À ce sujet, voir ECHENBERG Myron, *Colonial Conscripts...*, *op. cit.*

14 ECHENBERG Myron, *Colonial Conscripts...*, *op. cit.*, p. 88.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 98.

Sembene Ousmane l'occasion de réaffirmer la solidarité noire au-delà des continents et des uniformes.

Les tirailleurs victimes du drame de Thiaroye sont des ex-PG. Déjà, avant leur retour en Afrique, leur mécontentement s'exprime notamment au sujet des primes auxquelles ils ont droit en tant qu'anciens PG et qu'ils n'ont pourtant pas reçues. Le 5 novembre 1944, à Morlaix, 300 d'entre eux refusent donc d'embarquer pour Dakar¹⁷. Lors de l'escale du *Circassia* à Casablanca, 400 autres quittent le navire car « l'agitation est importante pendant la traversée » : les soldats ont négligé de saluer le drapeau¹⁸. À leur arrivée à Dakar, le 21 novembre, ils ne sont plus que 1 280. Accueillis en fanfare, certains réclament de l'argent plutôt que de la musique¹⁹. Pierre Cournarie, gouverneur général de l'AOF, signale dans un télégramme adressé au ministre des colonies que le détachement « arrivé à Dakar est en état presque de rébellion et a refusé embarquer pour intérieur avant que réclamations concernant règlement solde et indemnités aient été satisfaites²⁰ [...] Il n'est pas impossible qu'incidents graves se produisent [...]. En outre indispensable que prochains détachements tirailleurs rapatriés soient solidement encadrés au départ de la France et que situation administrative de ces hommes soit clairement réglée avant embarquement.²¹ » C'est là un aveu capital de la part de l'administration coloniale car ce télégramme montre qu'elle est parfaitement au fait de l'état d'esprit qui règne parmi les tirailleurs mais aussi qu'elle reconnaît la responsabilité... de l'administration métropolitaine dans le pourrissement de la situation ! Dans le film, la tension ne monte pourtant qu'entre la 17^e et la 20^e minute, soit bien après l'arrivée des soldats au camp de Thiaroye. En montrant un changement d'état d'esprit chez les tirailleurs après l'arrivée au camp, Sembene Ousmane dramatise et condense son récit : nécessité cinématographique mais artifice historique.

Les tirailleurs sont transférés au camp de Thiaroye, à quinze kilomètres de Dakar. Les officiers blancs sont d'autant moins pressés de solder leurs arriérés de paye de 1940 à 1944 et leur prime d'ancien PG qu'ils considèrent les soldats comme déjà bien assez riches et que l'origine de l'argent leur paraît douteuse²². Le 30 novembre, le ministre des colonies autorise le versement des primes et des arriérés de paye et la remise d'un ensemble

17 Voir COUSIN Anne, *Retour tragique des troupes coloniales : Morlaix-Dakar, 1944*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 48.

18 *Ibid.*, p. 67.

19 ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye », *loc. cit.*

20 Italiques ajoutés par nous.

21 Même remarque que note précédente. COUSIN Anne, *Retour tragique...*, *op. cit.*, p. 67.

22 Voir *supra*. Le pécule accumulé par les tirailleurs grâce à leur travail comme PG représente en tout 18 millions de francs métropolitains, soit dix ans de salaire brut minimum colonial par soldat. Sur ce point et les suivants, voir ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye », *loc. cit.*; ainsi que MABON Armelle, *Prisonniers de guerre...*, *op. cit.*, p. 197 sur la légende des marks allemands possédés par les ex PG.

de vêtements civils complet. Cependant, les caisses sont vides et il n'y a pas d'habits. Plutôt que de dire que la France n'a pas d'argent, les vieux réflexes coloniaux l'emportent chez les officiers blancs : les responsables de la situation sont les colonisés eux-mêmes puisqu'ils ne peuvent fournir de preuves du nombre de jours de service effectif – ils ont perdu les documents officiels qui le permettent. L'absence de reconnaissance de leur sacrifice, le retour dans un ordre colonial inchangé, la nécessité d'agir avant que d'être dispersés et de retourner à la vie civile poussent les tirailleurs à agir. La conversion en francs AOF du pécule des tirailleurs à un taux défavorable achève de faire monter la tension : le général commandant de Dakar, le général Dagnan, est fait prisonnier quelques heures. Il est libéré après avoir donné sa parole d'officier supérieur que justice serait faite.

Cependant le général commandant de l'AOF, le général de Boisboissel, décide de disperser les hommes : 500 tirailleurs doivent partir pour Bamako. C'est le signal de la mutinerie. Au petit matin du 1^{er} décembre 1944, les troupes coloniales – donc des tirailleurs noirs – encerclent le camp. Les hommes bousculent leurs officiers (de réserve, métropolitains, peu aguerris). Après un premier appel infructueux à l'ordre, une salve de sommation est tirée en l'air. Les hommes courent alors à leurs baraques et prennent leurs armes. Ordre est alors donné de tirer pour tuer : trente-cinq mutins tombent sous les balles ou décèdent à la suite de leurs blessures, aucune victime n'étant déplorée du côté légaliste.

Les mutins défilent dans Dakar pour l'exemple. Plutôt que de verser les sommes dues, c'est donc la politique du bâton qui l'emporte : on intimide la population civile et le 2 décembre, 500 hommes partent pour Bamako dans le calme. Le procès de trente-quatre mutins en février 1945 confirme cette politique de dureté : tous sont condamnés, cinq écopent de la peine maximale (dix ans) et une amnistie – non un acquittement – n'intervient qu'en novembre 1946, alors que cinq mutins sont déjà morts en prisons.

Les officiers de la coloniale rejettent les responsabilités sur les autres : erreur de psychologie des officiers métropolitains dans leur commandement, jugé trop laxiste, conditions de vie très dures des PG en captivité, fréquentation d'une « certaine catégorie » de femmes françaises qui fait que les colonisés ne respectent plus les Blanches et, par extension, la société française, voire... propagande nazie !

Myron Echenberg avance quant à lui une explication que Sembene Ousmane incarne dans son film dans la figure du sergent-chef Diatta, marié en métropole à une Blanche dont il a eu une fille métisse. Au contact de la société civile française qui n'a pas les mêmes préjugés racistes que les Français d'AOF, les tirailleurs ont pris conscience des injustices qu'ils subissent. À sacrifice égal, ils réclament traitement égal. Le retour est

d'autant plus difficile que l'AOF est encore en partie imprégnée d'une atmosphère vichyste. À la fin du film, la mort de Diatta et le embarquement pour la France du capitaine Raymond, son supérieur symbolisant l'aile libérale française, montrent que la voie de la coopération ou de l'intégration est une illusion²³. On reconnaît là la position radicale de Sembene, notamment face à Senghor.

Dans le film, un soldat blanc américain s'exclame « they've lost their empire ! » lorsque seul le sergent-chef Diatta est capable de traduire la déclaration qu'il fait, alors que les officiers blancs de la coloniale ne comprennent rien... Ignorance et aveuglement français dont se gausse Sembene Ousmane : quand l'officier français demande à Diatta de traduire cette dernière phrase, il botte en touche : « Rien d'important mon capitaine ». De fait, seuls les hauts responsables blancs ont conscience que le monde n'est plus le même. Alors que la majorité des officiers prônent la ligne dure, le gouverneur Cournarie s'interroge suite aux événements de Thiaroye : la France peut-elle conserver sa souveraineté sur l'AOF ?²⁴

FILM HISTORIQUE, FILM POLITIQUE... FILM PERSONNEL

Le mariage avec une Blanche et la position que cela implique quant aux rapports entre Blancs et Noirs, semblent opposer sur l'essentiel le personnage de Diatta et Sembene Ousmane. Pourtant, par certains côtés, les deux hommes sont proches. Ainsi, dans un Empire qui instruit juste le nombre nécessaire de colonisés pour satisfaire aux besoins de son administration tout en maintenant ses colonies en situation de dépendance, Diatta et Sembene Ousmane font figure d'exception culturelle. Le sergent-chef Diatta prête au capitaine Raymond *Le Silence de la mer* et écoute de la musique classique, ce qui fait dire au capitaine de la coloniale : « Un tirailleur qui écoute de la grande musique, on aura tout vu ! Ce n'est plus le tam-tam ». Sembene Ousmane, qui fréquente l'école avant que d'en être renvoyé, éternel rebelle contre l'arbitraire colonial, est un autodidacte qui dédie son premier roman à sa mère analphabète²⁵. Dans le film, les officiers blancs, étatsuniens ou français, s'étonnent de la culture occidentalisation (ce qui signifie dans leur esprit de « haut » niveau) de Diatta. Dans les faits, le service militaire de

23 Ce contraste de fiction entre métropolitains libéraux et coloniaux racistes est pertinent. On le retrouve *de facto* au cours de la guerre d'Algérie où les appelés du contingent sont choqués par les inégalités criantes entre Algériens et Français d'Algérie alors que ces derniers, bien souvent citadins en fin de période coloniale, vivent à part d'une masse misérable de ruraux qu'ils ignorent royalement (voir notamment à ce sujet le célèbre *Français d'Algérie* de Pierre Nora).

24 ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye », *loc. cit.* De fait, la politique de répression est aussi motivée par la peur que suscitent les visées étatsuniennes sur l'AOF.

25 *Le Docker noir* : « Je dédie ce livre à ma mère, bien qu'elle ne sache pas lire. Penser qu'elle y promènera les doigts suffit à mon bonheur ».

Sembene Ousmane, tirailleur au 6^e RAC entre 1944 et 1945²⁶, a constitué une école de vie déterminante pour l'auteur-réalisateur²⁷ :

« On a vécu la guerre avec les Français en famille, dans la même case, entre cousins. Un jour, un soldat français m'a demandé d'écrire une lettre pour lui. Je le regarde : il n'était pas manchot ! J'étais tellement ignorant que je croyais qu'ils naissaient avec l'écriture. Nous les avons vus pleurer.²⁸ »

Dans *Emitai* (1971), qui retrace l'histoire d'une révolte paysanne en Casamance, région d'origine de Sembene Ousmane, le cinéaste joue le rôle d'un tirailleur qui dit que rien ne change, voire recule car un général remplace un maréchal... De fait, on peut s'étonner que ce soit sous le régime de la légalité républicaine restaurée que la tragédie de Thiaroye éclate et non sous le régime de Vichy. La France du discours de Brazzaville tire sur les tirailleurs qui se sont battus en 1940 pour la défendre : « Est-ce vrai que la France n'est plus la France ?²⁹ » On en revient à la question du visage de la légitimité posée par Sembene Ousmane. Pour Myron Echenberg, c'est justement parce que Vichy doutait de la fidélité de l'AOF que le régime a ménagé ce territoire peu sûr³⁰. Au contraire, la France libre reprend brutalement ce territoire en main alors qu'elle a une grosse dette envers les colonies qui ont fourni la majeure partie de ses troupes...

Au final, comme le dit Thierno I. Dia, c'est bien dans tous les visages de tirailleurs du film que l'on peut retrouver la figure de Sembene Ousmane³¹. Certes, le genre historique donne rarement l'occasion de faire un film personnel et les films les plus originaux de Sembene Ousmane ne sont ni *Emitai*, ni *Camp de Thiaroye* ni *Ceddo*. De fait, *Camp de Thiaroye* était à l'origine un film de Ben D. Bèye et c'est l'État sénégalais qui demande à Sembene et Sow de reprendre l'affaire. Film historique et, de surcroît, de commande, film impersonnel ? Au contraire l'ancien tirailleur Sembene Ousmane met beaucoup de lui dans ce film. D'ailleurs les tirailleurs qui répriment les mutinés proviennent des 1^{er} et 7^e RTS et du 6^e RAC : si Sembene avait été stationné à Dakar, il aurait pu faire partie des tueurs³²...

26 Régiment d'artillerie coloniale. Suivant les sources, les auteurs font de Sembene Ousmane un engagé volontaire ou un appelé qui aurait servi uniquement en Afrique ou également en Europe. La distinction entre engagé et appelé est presque virtuelle à l'époque (les engagés sont recrutés de façon très « persuasive ») et la participation du cinéaste aux opérations sur le sol européen semble peu probable. Voir notamment BONÉ Bruno, « Sembene Ousmane : une biographie », *Africulture*, 76, numéro spécial « Sembene Ousmane (1923-2007) », 2009, p. 26-45.

27 *Ibid.*, p. 30.

28 BARLET Olivier, « La leçon de cinéma de Sembene Ousmane au Festival de Cannes 2005 », *Africulture*, 76, numéro spécial « Sembene Ousmane (1923-2007) », 2009, p. 115.

29 SENGHOR Léopold Sédar, « Thiaroye », dans *id.*, *Hosties noires*.

30 ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye », *loc. cit.*

31 DIA Thierno I., « L'histoire chez Sembene Ousmane », dans *Africulture*, 76, numéro spécial « Sembene Ousmane (1923-2007) », 2009, p. 212. De même, Sembene met souvent en scène une autre figure sociologiquement très courante en AOF et qui lui est très familière : l'ancien combattant (*ibid.*, p. 209).

32 *Ibid.*, p. 203.

Sembene a dû se sentir proche de ces ex-PG de Thiaroye dont les revendications de dignité et de reconnaissance ne sont pas éloignées de celles des grévistes de la ligne Dakar-Niger dont il a fait partie en 1947-1948 et qu'il célèbre dans son roman le plus connu.

Camp de Thiaroye est une perle rare, notamment parce que le film historique constitue un genre peu pratiqué en Afrique. La raison en est avant tout politique. Le rapport à la mémoire de l'époque coloniale étant très différent de part et d'autre de la Méditerranée, les financements français ont du mal à arriver pour de tels films³³. Cette forme de censure économique a été contrée par un financement Sud-Sud (coproduction Sénégal-Tunisie-Algérie). De même que pour la France des années sombres, on peut évoquer un « passé qui ne passe pas » (encore) : l'opposition française au film s'est également traduite par le refus de prêter du matériel militaire, les tracasseries administratives qu'ont rencontrés les acteurs et techniciens français, la non-diffusion du film en France durant dix ans, la non-sélection au Festival de Cannes en 1988³⁴, ainsi que par le survol du lieu de tournage afin d'entraver ce dernier³⁵, ce qui n'est pas sans rappeler les conditions de tournage du *Sel de la terre* de Biberman qui dut affronter les foudres de la censure macarthyste³⁶.

Film historique qui parvient à être personnel, film courageux, *Camp de Thiaroye* est avant tout film politique, ce qui est bien le moins pour un cinéaste marxiste et panafricaniste qui a rencontré Lumumba, Mao et Hô Chi Minh, qui a été militant à la CGT et au PCF lors de son séjour à Marseille et qui a été formé à l'académie Gorki de Moscou³⁷. Pour autant, le message politique nuit-il à la qualité artistique de l'œuvre ? Bien que très didactique, brechtien³⁸, le cinéma de Sembene, dont *Camp de Thiaroye*, se refuse à être un « cinéma de pancarte³⁹ ». Il reconstitue avec grande finesse l'univers culturel et psychologique des tirailleurs, ces damnés de la terre du xx^e siècle, et leur progressive prise de conscience collective. En ce sens, cette « lutte de classe sans pancarte » n'est pas sans rappeler la magistrale leçon d'histoire sociale d'E. P. Thompson sur la formation de la classe ouvrière anglaise⁴⁰. Le film répond néanmoins à l'impératif des trois « P » que le cinéaste s'est fixé : faire un cinéma populaire, politique et polé-

33 DIA Thierno I., « L'histoire chez Sembene Ousmane », *loc. cit.*, p. 203.

34 *Camp de Thiaroye* a néanmoins reçu un prix spécial pour sa maîtrise technique à la Mostra de Venise.

35 *Ibid.*, p. 208 et p. 210.

36 Film qui connut un grand succès en France. Voir à ce sujet GARREAU Laurent, « *Le Sel de la terre* de Biberman », *Cahiers de RECITS*, 7, 2010, p. 171-185 et notamment p. 181-185.

37 BONÉ BRUNO, « Sembene Ousmane », *loc. cit.*, p. 30-35.

38 Sur ce point, voir BARLET Olivier, *Les Cinémas d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 28.

39 « Je ne veux pas faire de cinéma de pancarte », cité par GARIAZZO Giuseppe, « La bonne distance : les mots et les images », *Africulture*, 76, numéro spécial « Sembene Ousmane (1923-2007) », 2009, p. 83.

40 THOMPSON Edward Palmer, *The Making of the English Working Class*, Londres, Victor Gollancz, 1963.

mique⁴¹. Populaire, il l'est notamment par le réalisme des situations et des langues utilisées dans le film : ouolof, français des tirailleurs, français des Blancs⁴². Politique, il l'est par le message panafricaniste et marxiste que n'a cessé de transmettre Sembene tout au long de ses films et romans⁴³. Polémique, il l'est par la position radicale et postcoloniale que défend Sembene dans sa lecture du rapport de l'Afrique à l'Occident... et par le courage qu'il a de tourner un film sur un tel sujet dans les conditions que l'on sait.

UNE LECTURE ENGAGÉE DE L'HISTOIRE

Dans son ambition didactique et polémique, Sembene Ousmane donne à voir un ensemble qui fait sens mais qui ne respecte pas nécessairement les faits historiques, comme nous l'avons déjà vu en ce qui concerne la tension narrative naissante du début du film. De même, il met dans la bibliothèque de Diatta l'ouvrage d'Hélène de Gobineau, *Noblesse d'Afrique*. S'il y a fort à parier que ce livre, qui retrace les souffrances des PG tirailleurs dans les *Fronts-Stalags*, aurait pu trouver sa place dans l'univers intellectuel du sergent-chef, sa date de parution (1946) est incompatible avec le massacre de Thiaroye (fin 1944). Les camions Citroën utilisés au début du film datent des années 1950, les blindés qui encerclent le camp à la fin du film sont contemporains et, surtout, ils arborent le drapeau sénégalais. Thierno I. Dia voit dans ce « lapsus visuel » plus qu'une simple contingence économique : la dénonciation d'un pouvoir sénégalais qui n'a pas tenu ses promesses de transparence et de lutte contre la corruption passive⁴⁴.

Plus grave d'un point de vue historique est la confusion qu'entretient – à dessein ?⁴⁵ – Sembene Ousmane sur le passé des PG. Les images de camps de concentration et la référence orale à Buchenwald laissent à penser que les PG ont été déportés. Or ceux-ci sont restés un an en Allemagne dans des camps de PG puis ont été rapatriés en métropole dans d'autres camps de PG, d'ailleurs gardés par des Français. L'existence du pécule qu'ils se sont constitué en tant que PG – montré d'ailleurs dans le film – atteste qu'ils ont

41 BONÉ Bruno, « Sembene Ousmane : une biographie », *loc. cit.*, p. 37.

42 Sur ce point et sur la polémique qu'il suscite, voir « Nous sommes identiques à tous les peuples de la terre », dans *Africulture*, 76, numéro spécial « Sembene Ousmane (1923-2007) », 2009, p. 138 et BARLET Olivier, *Les Cinémas d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 218. Sur le néoréalisme de Sembene, voir notamment DIA Thierno I., « L'histoire chez Sembene Ousmane », *loc. cit.*, p. 211-212.

43 On retrouve d'ailleurs dans *Camp de Thiaroye* des emprunts au style soviétique (*Le Cuirassé Potemkine*). Voir BONÉ Bruno, « Sembene Ousmane : une biographie », *loc. cit.*, p. 35.

44 DIA Thierno I., « L'histoire chez Sembene Ousmane », *loc. cit.*, p. 208.

45 Le point d'interrogation s'impose tant la distinction entre camp de concentration et camp d'extermination d'une part, déportés, travailleurs STO ou PG d'autre part, a mis un certain temps à s'imposer dans les esprits après-guerre.

bien été traités selon le droit international de Genève et non comme des déportés qui, bien évidemment, ne recevaient aucun salaire pour le travail fourni. Ceci n'enlève rien aux atrocités que les PG ont pu connaître en tant que Noirs soumis à l'arbitraire de militaires nazis et, au-delà, allemands, profondément racistes depuis l'épisode de la « honte noire⁴⁶ ».

La référence à la position des Noirs-Américains dans l'armée étatsunienne constitue un autre élément de dramatisation polémique. On a déjà noté que le quiproquo suscité par l'uniforme étatsunien de Diatta est psychologiquement bien vu et historiquement vraisemblable. Néanmoins, ici encore, il semble que Sembene ait entretenu la confusion entre les tirailleurs ex-PG qui reviennent en Afrique après cinq années passées dans les *Fronts-Stalags* et les tirailleurs FFL. Les premiers ont vraisemblablement gardé leurs uniformes de 1940 – d'où la nécessité de leur remettre un ensemble de vêtements civils (voir *supra*) –, alors qu'il est avéré que les seconds étaient équipés en uniformes américains, du moins jusqu'au blanchiment de 1944. L'armée française dépendant totalement de la logistique anglo-saxonne en 1944 – notamment pour les bateaux qui ramènent les tirailleurs en Afrique, d'où un retour qui s'échelonne de 1944 à 1946 –, il paraît douteux qu'on ait pris soin de fournir à des PG si négligés par la hiérarchie des uniformes américains⁴⁷. Néanmoins, le passage des uniformes américains aux uniformes français montre avec grand didactisme le retour à un ordre colonial inchangé et les aspirations de liberté des tirailleurs. Toutefois, ici encore, il semble que Sembene ait grossi (à dessein ?) le trait. Bien évidemment, les tirailleurs ne sont pour la plupart que des sujets coloniaux – sauf les habitants des quatre communes, dont Sembene Ousmane lui-même –, alors que les *GI's* noirs étatsuniens sont des citoyens à part entière. Néanmoins, l'armée française – et au-delà la société française – est relativement démocratique sur certains points : elle commence à pratiquer un amalgame (entre Blancs et Noirs) qui se déroule sans manifestation de racisme flagrant durant la « drôle de guerre⁴⁸ », alors qu'il faut attendre 1948 pour que Truman impose l'intégration raciale des forces armées étatsuniennes⁴⁹. Il n'en demeure pas moins que la République française inscrit dans le marbre pour

46 Occupation de la Ruhr par les troupes coloniales françaises qui donna lieu à une vaste polémique à l'échelle internationale au début des années 1920. On en trouve d'ailleurs trace dans *Mein Kampf*. Sur ce point, voir ECHENBERG Myron, *Colonial Conscripts...*, *op. cit.* p. 94.

47 MABON Armelle, *Prisonniers de guerre...*, *op. cit.*, p. 198 évoque cependant pour certains des uniformes neufs perçus en métropole.

48 *Ibid.*, p. 91. Par ailleurs, suivant les décennies considérées, déjà au XIX^e siècle l'amalgame était pratiqué au sein des spahis et tirailleurs algériens.

49 Ce n'est qu'en 1954 que la Cour suprême déclare anticonstitutionnelle la ségrégation des écoles publiques (en Algérie les écoles sont mixtes même si une infime part des Algériens est scolarisée) et la Croix-Rouge étatsunienne distingue le sang blanc du sang noir jusqu'en 1942. D'un autre côté, l'armée américaine pratique un traitement d'égalité en ce qui concerne la solde, les rations, les tenues, ce qui n'est pas le cas dans l'armée française. Sur ce point, voir également MABON Armelle, *Prisonniers de guerre ...*, *op. cit.*, p. 132.

des années l'inégalité des Blancs et des Noirs, comme en témoigne l'ancienne affaire des pensions de guerre, très médiatisée depuis la présidence de Jacques Chirac (voir *infra*). Quoi qu'il en soit, c'est bien l'Amérique libérale, industrielle et citadine du Nord que nous montre Sembene à travers le soldat de Chicago qui sympathise avec Diatta, non les États-Unis du Sud des lynchages, des droits bafoués et du Ku Klux Klan. De manière plus générale, on peut se demander si cette référence à l'Amérique libérale renvoie à l'image que s'en faisaient les tirailleurs de 1944, le Sembene de 1944 – lui-même alors tirailleur – ou le Sembene de 1988.

Enfin, lors du massacre lui-même, Sembene dramatise l'action : les blindés tirent sur des tirailleurs désarmés, ce qui rappelle plutôt les méthodes de Fouché, le mitrailleur de Lyon, que celles d'une armée démocratique. De fait, si le camp est bien encerclé par des blindés⁵⁰, les tirailleurs légalistes exécutent d'abord un (ou plusieurs⁵¹) tir de sommation, puis les mutins se précipitent dans leur baraquement pour chercher leurs fusils et, enfin, ordre est donné de tirer pour tuer⁵². La version de Sembene a toutefois le bénéfice de la vraisemblance, comme l'atteste le témoignage du général de Perier, inspecteur des troupes coloniales et proche du général Weygand : « Je n'hésite pas à dire que si j'avais été chargé personnellement de rétablir l'ordre dans cette circonstance, j'aurais autorisé plus tôt l'ouverture du feu sur les mutins et sans salve préalable d'intimidation en l'air⁵³ ».

EN GUISE DE CONCLUSION : LA PLACE DU CAMP DE THIAROYE DANS LE PROCESSUS MÉMORIEL DE L'ÉVÉNEMENT

La tragédie du camp de Thiaroye constitue, comme nous l'avons rappelé en introduction, la page la plus sanglante de l'histoire des tirailleurs sénégalais du point de vue des rapports coloniaux entre Français blancs et soldats africains noirs. La mémoire vivante de l'Afrique francophone occidentale a été marquée par cet événement⁵⁴ : en 1950, des communistes et des indépendantistes organisent un pèlerinage au cimetière de Thiaroye : la troupe leur en interdit l'accès⁵⁵. Puis ces cérémonies se perpétuent de

50 Voir COUSIN Anne, *Retour tragique...*, *op. cit.*, p. 69.

51 *Ibid.*, p. 71.

52 La version la plus rigoureuse se trouve dans ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye », *loc. cit.* Version différente, notamment sur la question de l'armement des mutins, d'après un témoignage oral dans COUSIN Anne, *Retour tragique...*, *op. cit.*, p. 71, sur les mêmes bases, MABON Armelle, *Prisonniers de guerre ...*, *op. cit.*, p. 200.

53 Cité par ONANA Charles, *La France et ses tirailleurs : enquête sur les combattants de la République, 1939-2003*, Paris, Éditions Duboiris, 2003, p. 129.

54 Le retentissement est immédiat à travers toute l'AOF et dans la communauté noire qui se trouve encore en métropole ainsi que dans les familles blanches qui ont accueilli certains tirailleurs et qui vont militer pour une réhabilitation des mutins.

55 ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye », *loc. cit.*

façon irrégulière. Néanmoins, le cimetière ne constitue pas un lieu de martyre, alors que le 14 juillet est l'occasion pour les vétérans de manifester leur attachement à la France : les associations d'anciens combattants jouent un rôle assimilationniste puissant et la tragédie de Thiaroye ne suffit pas à casser l'esprit patriotique impérial et petit-bourgeois (« petit-bourgeois imperial patriotism ») inculqué par les officiers français⁵⁶.

L'histoire et la mémoire officielles restent longtemps silencieuses. Le poids de la Françafrique et d'un passé colonial qui ne passe pas expliquent ce mutisme des autorités politiques et académiques de part et d'autre de la Méditerranée. Ainsi, pendant longtemps, les seuls travaux scientifiques de grande qualité sur l'histoire des tirailleurs, et plus spécifiquement sur l'épisode de Thiaroye, ont été l'œuvre de Myron Echenberg, historien canadien anglophone. Son livre n'a été traduit en français qu'en 2009, soit dix-huit ans après la première édition anglaise, et son article de 1978 sur le massacre de Thiaroye est peu cité par les auteurs français des années 2000 dont la perspective est, pour beaucoup, davantage le devoir de mémoire qu'une approche scientifique du passé. On peut voir là le relatif désintérêt de la communauté scientifique française pour cet aspect de l'histoire de la France coloniale qui est donc traité par des citoyens aux intentions louables mais dont la démarche manque parfois de rigueur du point de vue de la science historique⁵⁷. La très récente thèse de Julien Fargettas et d'autres travaux universitaires des années 2000 marquent toutefois un renouveau en la matière⁵⁸. Le décalage temporel entre les recherches de Myron Echenberg (les années 1970 et 1980) et les récentes publications françaises dans les années 2000, témoigne du lent processus mémoriel et historique en cours sur la période coloniale en France.

La mémoire officielle africaine elle-même a tardé à célébrer la tragédie de Thiaroye. Après avoir écrit « Thiaroye » en décembre 1944 (publié en 1948), et milité auprès d'Houphouët-Boigny pour la réhabilitation des mutins, Léopold Sédar Senghor, devenu président, ne fait rien pour entretenir la mémoire de l'événement. C'est son ancien Premier ministre, Abdou Diouf, qui appuie toutefois la production du film de Sembene⁵⁹. Le film de Sembene fait donc preuve d'un certain courage puisqu'il vient rompre le silence officiel africain alors que de l'autre côté de la Méditer-

56 ECHENBERG Myron, « Tragedy at Thiaroye... », *loc. cit.*, p. 124.

57 Voir notamment ONANA Charles, *La France et ses tirailleurs...*, *op. cit.*, et COUSIN Anne, *Retour tragique...*, *op. cit.*

58 FARGETTAS Julien, *Les Tirailleurs sénégalais. Les soldats noirs entre légendes et réalités 1939-1945*, Paris, Taillandier, 2012 & DUVAL Eugène-Jean, *L'épopée des tirailleurs sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2005 & REINWALD Brigitte, *Reisen durch den Krieg. Erfahrungen und Lebensstrategien westafrikanischer Weltkriegsveteranen*, Berlin, Klaus Schwarz Verlag, 2005 ainsi que le plus ancien BÉNOT Yves, *Massacres coloniaux 1944-1950 : la IV^e République et la mise au pas des colonies françaises*, Paris, La Découverte, 1994.

59 DIA Thierno I., « L'histoire chez Sembene Ousmane », *loc. cit.*, p. 208. Son successeur, Abdoulaye Wade, institue en 2004 une journée des tirailleurs.

ranée l'omertà perdure. Sembene Ousmane lui-même avait participé à la mémoire d'une autre grande révolte aux colorations indépendantiste et sociale – dont il fut acteur – en écrivant *Les Bouts de bois de Dieu*. Ce film s'inscrit donc dans une trajectoire personnelle cohérente.

Le seul monument africain qui célèbre la mémoire de la tragédie de Thiaroye est très postérieur à l'hommage cinématographique de Sembene et se trouve au Mali, face à la cour d'appel de Bamako : il s'agit d'une simple plaque située dans un centre commercial inauguré en 2001⁶⁰.

Côté français, la mémoire officielle construite par les gaullistes tente, dès 1944 – avec un certain succès jusqu'il y a peu et pour des raisons politiques –, d'effacer l'apport décisif des troupes coloniales aux FFL, d'abord en blanchissant les troupes qui libèrent le territoire métropolitain. Puis, dans le contexte du régime gaullien magnifiant le mythe de la France résistante et dans le cadre des mesures d'économie décidées en 1959, le gel des pensions des anciens tirailleurs vient à nouveau remettre en question la reconnaissance des sacrifices des coloniaux amorcée sous la Quatrième République par Auriol⁶¹. On ne s'étonnera donc pas qu'alors que la France officielle rechigne à reconnaître le rôle joué par ses tirailleurs légalistes, elle ignore tout simplement l'épisode de la « mutinerie » de Thiaroye. Un début de changement d'attitude se décèle avec la Quatrième République : sous la pression des députés africains sur le ministre des colonies, de Boisboissel est muté puis Vincent Auriol signe l'amnistie des condamnés.

Ironie de l'histoire, après avoir construit la légende blanche des FFL, c'est aux gaullistes et non à la gauche que revient le courage de reconnaître officiellement la responsabilité de la France dans la tragédie de Thiaroye, en 2004. À l'occasion de la première journée du tirailleur à Dakar, Pierre-André Wiltzer, ancien ministre délégué à la Coopération de Jacques Chirac, ambassadeur en mission, chargé de la prévention des conflits et représentant la France évoque : « Un événement tragique et choquant qui suscite l'indignation, l'incompréhension et la tristesse [...]. Réparer l'injustice et la violence commises à Thiaroye, c'est d'abord le dire, ne pas oublier que ces hommes ont perdu la vie le 1^{er} décembre 1944, leur rendre hommage.⁶² »

60 ONANA Charles, *La France et ses tirailleurs...*, op. cit., p. 124.

61 En 1949, il s'incline devant le Tata de Chasselay (terre sacrée des guerriers), édifié en région lyonnaise. *Ibid.*

62 Cité par COUSIN Anne, *Retour tragique...*, op. cit., p. 84.

Cinéma d'Afrique : l'anticolonialisme des années 1950-1960

François Fronty

L'ANTICOLONIALISME, UN PARADIGME POLITIQUE ET ESTHÉTIQUE ?

Globalement, on peut considérer que l'opposition au mouvement colonialiste est à peu près symétrique du développement des politiques coloniales et de leurs justifications idéologiques. Nous suggérons ici que le cinéma est un lieu privilégié pour observer le travail de la pensée anticoloniale dans la phase qui finira par structurer les oppositions politiques aboutissant aux indépendances des anciennes colonies africaines. Nous nous sommes intéressé à un corpus restreint de trois films : *Afrique 50*, d'André Vautier (1950, France), *Les statues meurent aussi*, d'Alain Resnais et Chris Marker (1956, France), et *Afrique-sur-Seine*, de Mamadou Sarr et Paulin Soumanou Vieyra (1955, Sénégal). Ces films sont réputés pour leur posture anticoloniale, qui aura eu comme conséquence, pour les deux premiers, des déboires notables avec la censure française. Ce n'est pas seulement à ce titre qu'ils peuvent partager le même appareil d'analyse, mais aussi parce qu'à nos yeux, ils sont une représentation cinématographique emblématique des enjeux à la fois politiques et esthétiques de l'anticolonialisme en Afrique dans les années 1950-1960.

L'une des caractéristiques de l'empire colonial français est la variété des formes de son développement de 1880 à 1914, en Afrique du Nord, en Indochine, en Afrique équatoriale et occidentale : protectorats, départements, territoires sous mandats. De son côté, l'anticolonialisme s'est constitué en plusieurs phases théoriques, dont il n'est pas inutile d'évoquer quelques moments forts, dans la mesure où l'on en trouve la trace plus ou moins directe dans les films de notre corpus.

Dès 1796, dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, Diderot imagine un dialogue entre deux personnages à propos des récits de découverte du navigateur Louis Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde*, qui da-

tait de 1771. Dans ce texte, un vieux Tahitien critique féroce ceux qu'il nomme « les envahisseurs », dont Bougainville appelle le commandant « le chef des brigands ». Diderot exprime bien sûr ici l'idéal des Lumières qui inaugura la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits¹ ».

Le mot « anticolonialisme » serait apparu en 1903 dans un texte de Charles Péguy², l'une des figures intellectuelles engagées au début du siècle dernier dans une critique du colonialisme. Péguy consacra notamment trois numéros de ses *Cahiers de la Quinzaine*³, à l'étude approfondie des crimes coloniaux commis au Congo français et belge⁴.

Mais tous les républicains n'adhèrent pas nécessairement aux conséquences concrètes de cet idéal. Par exemple, Jules Ferry n'a cessé d'encourager le colonialisme, comme le prouve son célèbre et très controversé discours prononcé à la Chambre des députés en juillet 1885 : « Je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures⁵ ».

Sur le plan politique, l'anticolonialisme ne deviendra véritablement une doctrine qu'à partir de l'analyse marxiste pour laquelle le colonialisme est un prolongement de l'impérialisme. Lénine désignera l'impérialisme comme « Le stade suprême du capitalisme », titre de son ouvrage publié en 1916, et démontrera l'articulation des deux phénomènes :

« L'époque du capitalisme moderne nous montre qu'il s'établit entre les groupements capitalistes certains rapports basés sur le partage économique du monde et que, parallèlement et conséquemment, il s'établit entre les groupements politiques, entre les États, des rapports basés sur le partage territorial du monde, sur la lutte pour les colonies, la lutte pour les territoires économiques.⁶ »

1 Lors de l'adoption de la Déclaration universelle des droits de l'homme en 1948, cet article, qui à lui seul condamne toute forme de colonialisme, est devenu : « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits ».

2 Voir le *Nouveau Petit Robert*, 1970.

3 Les *Cahiers de la Quinzaine* sont une revue littéraire fondée par Péguy en 1900 et qu'il dirige jusqu'à sa mort en 1914. Après des débuts d'inspiration socialiste, la revue deviendra nationaliste et chrétienne à l'approche de la guerre.

4 Voir LAICHTER František, *Péguy et ses « Cahiers de la Quinzaine »*, Paris, Éditions de la MSH, 1985. Dans son ouvrage, très approfondi, Laichter étudie les textes d'Edmund Dene Morel et de Pierre Mille à propos du Congo belge et du rôle de Léopold I^{er} (le roi des Belges s'était arrogé au Congo la propriété privée d'une surface de 2345 km²) et des textes de Félicien Challaye à propos du Congo français.

5 Extrait des débats du 28 et 30 juillet 1885. Dans ces mêmes débats, Georges Clemenceau répondra : « Races inférieures ! C'est bientôt dit. Pour ma part, j'en rabats singulièrement depuis que j'ai vu des savants allemands démontrer scientifiquement que la France devait être vaincue dans la guerre franco-allemande, parce que le Français est d'une race inférieure à l'Allemand. Depuis ce temps, je l'avoue, j'y regarde à deux fois avant de me retourner vers un homme et vers une civilisation et de prononcer : homme ou civilisation inférieure. »

6 LÉNINE Vladimir Ilitch, *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme*, p. 27, publié en France en 1920. Texte disponible à cette adresse : <<http://www.marxists.org/francais/lenin/works/1916/vlimperi/vlimp.htm>>.

Cette conception établira le socle théorique principal du mouvement anticolonialiste et une partie de celui des mouvements indépendantistes.

Mais, parce que le colonialisme est tout à la fois un pillage matériel et humain et une négation des valeurs culturelles et artistiques non européennes, l'anticolonialisme est aussi une posture esthétique. C'est l'un des enjeux portés par la revue *Présence Africaine*, foyer intellectuel et artistique de la pensée noire fondée à Paris en 1947 par Alioune Diop⁷. L'élaboration au sein de la revue du concept de « négritude » fonde l'un des moments les plus significatifs de l'anticolonialisme. Mais Léopold Sédar Senghor, l'un des principaux penseurs de ce concept, définira sa négritude tout en revendiquant le rôle de l'Occident dans son rapport au monde de l'art. Ainsi, par exemple, de l'indéniable souffle hugolien présent dans son poème dédié à Félix Éboué qui s'ouvre avec les vers suivants :

« L'aigle blanc a glapi sur la mer, sur les îles, comme le cri
blanc du soleil avant midi.
Le lion a répondu, le prince de la brousse qui soulève la tor-
peur lâche de midi.
Ebou-é ! Et tu es la pierre sur quoi se bâtit le temple, et l'es-
poir,
Et ton nom signifie "la pierre", et tu n'es plus Félix ; je dis
Pierre Éboué.⁸ »

À propos des rapports entre négritude et culture européenne, Aimé Césaire ira jusqu'à déclarer : « On peut dire que l'humanisme européen est un des éléments de la négritude⁹ ». Senghor participera avec Césaire à l'élaboration d'un métissage intellectuel et artistique qui sera à la fois une critique explicite du colonialisme et un mode d'expression autonome enraciné dans les cultures africaines et antillaises. La modernité et l'universalité du métissage apparaîtront avec Édouard Glissant, qui ira encore plus loin en développant les concepts de créolisation et de « Tout-monde », inspirés de la notion d'« identité-rhizome » élaborée par Gilles Deleuze¹⁰.

Mais il faut rendre à Césaire ce qui lui appartient. Aimé Césaire incarne un des moments les plus forts de l'anticolonialisme. En tant que poète tout d'abord, puis homme politique à partir de 1945. Sa critique du colonialisme s'accompagne d'une revendication de la culture antillaise et

7 Rappelons le nom des principaux contributeurs de la revue : Léopold Sédar Senghor, Cheikh Anta Diop, Aimé Césaire, Édouard Glissant, mais aussi Marcel Griaule, Jean-Paul Sartre, André Gide et Albert Camus.

8 Poème extrait de SENGHOR Léopold Sédar, *Hosties Noires*, Paris, Seuil, 1948. Félix Éboué, nommé gouverneur de la Guadeloupe en 1936, fut le premier Noir accédant à des fonctions administratives aussi élevées.

9 Voir l'interview d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor à la Télévision suisse romande pour l'émission *Préfaces*, le 11 septembre 1963 : <<http://www.rts.ch/archives/tv/divers/archives/3462021-voix-de-la-negritude.html>>.

10 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation : poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

africaine. Dans son *Discours sur le colonialisme*, en 1950, il n'hésite pas à comparer nazisme et colonialisme :

« Mais alors je pose la question suivante : la colonisation a-t-elle vraiment mis en contact ? Ou, si l'on préfère, de toutes les manières d'« établir contact », était-elle la meilleure ? Je réponds non. Et je dis que de la colonisation à la civilisation, la distance est infinie ; que, de toutes les expéditions coloniales accumulées, de tous les statuts coloniaux élaborés, de toutes les circulaires ministérielles expédiées, on ne saurait réussir à extirper une seule valeur humaine.¹¹ »

L'anticolonialisme des années cinquante se développe donc en suivant deux grandes tendances que l'on retrouvera au cinéma. La première ligne revendique une égalité qui ne remettait pas en cause l'appartenance des pays africains à l'empire colonial français. C'est l'approche modérée défendue par Senghor au Sénégal, Houphouët-Boigny en Côte-d'Ivoire, Modibo Keïta au Soudan-Mali, Philibert Tsiranana à Madagascar, Léon M'Ba au Gabon, Ahmadou Ahidjo au Cameroun. Un autre courant, généralement d'inspiration marxiste, prônera au contraire une rupture radicale avec les colonisateurs : Sékou Touré en Guinée, Ruben Um Nyobe et l'UPC au Cameroun, Patrice Émery Lumumba au Congo. Ces deux tendances se combineront pour aboutir aux indépendances des anciennes colonies africaines, qui commencent en 1956 avec le Maroc et la Tunisie et s'achèvent en 1962 avec l'Algérie¹². Les années cinquante et soixante sont donc des années décisives pour l'anticolonialisme puisqu'elles aboutissent à son objectif fondateur : la sortie du colonialisme. On sait que les indépendances africaines sont un tournant historique et politique majeur, mais on sait aussi que ce tournant ne suffira pas à effacer les racines et les traces du colonialisme. Ce qui nous intéresse ici est d'observer comment le cinéma rend compte de ce mouvement d'émancipation, et dans quelle mesure il prend part à son déploiement.

L'ANTICOLONIALISME ET LE CINÉMA

À l'évidence, ce qu'on appelle « le cinéma africain » ne correspond pas uniquement à l'origine continentale des réalisateurs. D'une part, il faut tenir compte de la spécificité des cinématographies nationales, qui s'accompagnent d'une réelle variété d'approches esthétiques en fonction des différents cinéastes. D'autre part, il faut rappeler que « les » cinémas africains

11 CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme (1950)*, Paris/Dakar, Présence Africaine, 1989, p. 11-12.

12 Rappel des dates des autres indépendances : 1958, Guinée ; 1960, Bénin (Dahomey), Cameroun, Centrafrique, Congo-Brazzaville et Congo-Kinshasa, Côte d'Ivoire, Gabon, Mali (Soudan français), Burkina Faso (Haute-Volta), Mauritanie, Niger, Sénégal, Tchad, Togo, Madagascar ; 1977, Djibouti.

sont issus majoritairement de trois continents linguistiques, dont les langues véhiculaires sont le français, l'anglais et le portugais. Il faudra attendre 1968 et *Le Mandat* de Sembène Ousmane¹³ pour qu'un film africain soit réalisé dans la langue vernaculaire de son auteur, en l'occurrence le wolof. Le cinéma s'est développé en Afrique sur un modèle économique dépendant dans un premier temps de financements extérieurs, venus de France pour l'Afrique francophone, puis d'Europe et du Canada.¹⁴ Mais si l'on cherche un élément unificateur dans « le » cinéma africain des années cinquante et soixante, c'est dans l'anticolonialisme qu'on trouve les fondements de ce qui deviendra par la suite le cinéma africain, puis les cinémas d'Afrique¹⁵.

Analyser la façon dont le cinéma a pris en charge la critique du colonialisme, c'est prendre en considération, au moins provisoirement, une hypothèse selon laquelle la distinction entre les films réalisés par des Africains et les films réalisés par des Européens, en l'occurrence des Français, n'est pas pertinente en soi. Le corollaire de cette hypothèse est que l'anticolonialisme pourrait constituer un paradigme englobant et dépassant la problématique de la relation colonisateur/colonisé, ou qui en rendrait compte de façon dialectique. À ces titres, on ne saurait retrancher la perspective internationaliste, et son origine léniniste, inhérente à ce cinéma anticolonial.

Mais nous suggérons ici d'y adjoindre une autre perspective, et de réfléchir à la façon dont le cinéma constitue à lui seul, très tôt, un continent dont les frontières ne sont ni géographiques, ni culturelles, ni politiques, mais de l'ordre de la distinction établie par Serge Daney entre le visuel et le visible¹⁶. Suivant Daney, le monde des images qui est devenu le nôtre s'est mis en place dès la fin de l'âge dit « classique » du cinéma, précisément entre la fin des années cinquante et le début des années soixante, notamment avec l'arrivée de la télévision. Or, dans cette domination progressive des représentations visuelles du monde sur les autres formes de représentations, est apparu un double régime de l'image, celui qui recouvre le réel en le déréalisant, que Dany qualifie de « visuel », et celui qui cultive la possibilité d'un regard lucide sur le réel, le régime du « visible », qui serait celui de l'image de cinéma.

On ne peut faire ici l'économie de rappeler la place de Rouch dans le courant de l'anticolonialisme au cinéma, notamment avec trois de ses films majeurs, réalisés dans la période qui nous occupe¹⁷. Ainsi que le note Jean-Paul Colleyn, « dès ses tout débuts en Afrique, Jean Rouch fut antiraciste,

13 Prix de la critique internationale à la Mostra de Venise en 1968.

14 COULON Florent, « L'industrie du cinéma au Cameroun », *Afrique contemporaine*, 238, 2011, p. 91-105.

15 BARLET Olivier, *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012.

16 DANÉY Serge, « La guerre, le visuel, l'image », *Trafic*, 50, juillet 2007, p. 439-444.

17 ROUCH Jean, *Les maîtres fous*, 40 minutes, 1955 ; *Moi, un Noir*, 80 minutes, 1959 ; *La pyramide humaine*, 90 minutes, 1961.

anticolonialiste et antipétainiste, ce qui lui valut quelques démêlés avec l'appareil colonial. Il était très attentif aux relations qu'il entretenait avec les gens qu'il filmait : il fallait que le rapport humain soit sympathique au sens premier du terme et il savait manier la "relation à plaisanteries", la fameuse *sanankuya*, grâce à laquelle les peuples de l'aire mandé et au-delà parviennent à désamorcer toutes les tensions. C'est pourquoi le cinéma ne pouvait être à ses yeux seulement une affaire de technique : mieux vaut une caméra hésitante, plongée dans la réalité sociale comme un poisson dans l'eau, que des plans parfaits, aux mouvements sûrs, à partir d'un tripode. Une telle prise de vue, pour Jean Rouch, s'apparente au voyeurisme : "Cette arrogance involontaire de la prise de vue n'est pas seulement ressentie *a posteriori* par le spectateur attentif, elle est plus encore perçue par les hommes que l'on filme comme d'un poste d'observation"¹⁸ »

On sait néanmoins que les films de Jean Rouch ne font pas l'unanimité chez ses collègues africains, comme le prouve ce dialogue entre Jean Rouch et Sembène Ousmane :

« — Je voudrais que tu me dises pourquoi tu n'aimes pas mes films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle ?

— Parce qu'on y montre, on y campe une réalité mais sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes.¹⁹ »

On sait aussi que Rouch n'est pas le seul cinéaste français à filmer l'Afrique contre les colonisateurs.

AFRIQUE 50, RENÉ VAUTIER, FRANCE, 1950, 17 MINUTES

Afrique 50, considéré légitimement comme le premier film anticolonialiste français²⁰, était une commande faite par la Ligue de l'enseignement au réalisateur en 1949. Rappelons que la Ligue de l'enseignement fut fondée en 1866 par Jean Macé qui considérait, en 1848, qu'« avant d'instituer le suffrage universel, il aurait fallu trente ans d'instruction obligatoire²¹ ». René Vautier, né en 1928, engagé dans la Résistance à l'âge de quinze ans,

18 ROUCH Jean, « La caméra et les hommes », 1973 (première publication). Repris dans DE FRANCE Claudine (éd.), *Pour une anthropologie visuelle : recueil d'articles*, Paris/La Haye, Mouton, coll. « Cahiers de l'homme », 1979, p. 63. Cité par COLLEYN Jean-Paul, « Jean Rouch, presque un homme-siècle », *L'Homme*, 171-172, juillet-décembre 2004, p. 537-542. Article disponible à l'adresse suivante : <<http://lhomme.revues.org/1545>>, consulté le 23 avril 2012.

19 *France nouvelle*, 1033, 4-10 août 1965.

20 VAUTIER René, « *Afrique 50* », *Les Cahiers de Paris Expérimental*, 3, 2001 ; ID., *Caméra citoyenne : mémoires*, Apogée, Rennes, 1998.

21 Cité sur le site web de l'organisation, à la page dédiée à l'historique : <<http://www.laligue.org/qui-sommes-nous/3/>>.

cité à l'ordre de la Nation par de Gaulle en 1944, était sorti diplômé de l'IHDEC en 1948. Ayant pour but de valoriser les actions éducatives coloniales, le film était destiné à montrer aux lycéens et collégiens français la vie des villageois d'Afrique Occidentale Française²².

Vautier arrive au Niger à vingt et un ans. Le gouverneur local lui conseille de filmer les ananas du jardin de l'Office du Niger. Mais Vautier, plus intéressé par les galériens noirs qui travaillaient gratuitement pour les Blancs, est vite révolté par la réalité du pouvoir colonial. Pendant près d'un an, avec l'aide de ses amis africains et parfois accompagné par son collègue réalisateur Raymond Vogel²³, il filme au Mali, en Haute-Volta, en Côte d'Ivoire, au Ghana. Les bobines sont envoyées en France au fur et à mesure du tournage. Mais dès que Vautier rentre, le ministère de l'Intérieur saisit les négatifs. Vautier arrive à subtiliser vingt et une bobines sur les soixante tournées et fait un montage pour lequel il ne demandera jamais de visa d'exploitation. Vautier est inculpé treize fois, mis en prison militaire à Saint-Maixent (Sarthe), puis à Niederlahnstein en zone française d'occupation en Allemagne jusqu'en juin 1952. En 1934, Laval, alors ministre des colonies, avait fait passer un décret destiné à contrôler le contenu des films réalisés dans les colonies. Vautier fut l'unique condamné au nom de ce décret, destiné de fait aux anticolonialistes français en activité en Afrique : « J'ai été condamné en vertu d'un tournage de film en Afrique sans autorisation doublé d'une agression sur le policier que j'avais découvert en train d'essayer de voler les négatifs dans ma chambre à Abidjan²⁴ ».

Le film circule néanmoins : la première diffusion a lieu à Quimper, dans la salle du gymnase municipal, puis à Brest, à Lorient, et dans toute la France par l'intermédiaire des mouvements de jeunes pour la plupart issus de la Résistance. Entre 600 000 et 700 000 personnes ont probablement vu *Afrique 50* au moment de cette sortie. Le film est censuré en France de 1950 à 1990, mais il n'aura cessé de circuler sans autorisation officielle jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, comme Vautier lui-même le raconte non sans humour :

« Pour *Afrique 50*, j'ai cette lettre de 1997 du ministère des Affaires étrangères disant : "On vous offre une copie du film, interdit il y a 46 ans, qui vous a valu un an de prison à cette époque, et diffusé maintenant dans plus de 50 pays étrangers, sous l'égide de notre ministère. Une commission a décrété qu'il était utile pour le prestige de la France de montrer,

22 Mauritanie, Sénégal, Soudan français (devenu Mali), Guinée, Côte d'Ivoire, Niger, Haute-Volta (devenue Burkina Faso) et Dahomey (devenu Bénin).

23 Auteur de trente-sept films documentaires, principalement pour le PCF, entre 1935 et 1987.

24 *Entretien d'Olivier Barlet avec René Vautier, cinéaste* (1.10.1998) : disponible sur le site web d'Africultures, à l'adresse : <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=501>>.

par ce film, que dans les années cinquante, il existait dans notre pays un sentiment anticolonialiste prononcé²⁵ »

Avec *Afrique 50*, René Vautier s'inscrit dans la généalogie du documentaire social, une approche théorisée par Jean Vigo dès son premier film, *À propos de Nice*, en 1930 :

« Je désirais vous entretenir d'un cinéma social plus défini, et dont je suis plus près : du documentaire social ou plus exactement du "point de vue documenté". Dans ce domaine à prospecter, j'affirme que l'appareil de prise de vue est roi, ou tout au moins président de la République. Je ne sais si le résultat sera une œuvre d'art, mais ce dont je suis sûr, c'est qu'il sera du cinéma. Du cinéma en ce sens qu'aucun art, aucune science ne peut remplir son office. [...] Ce documentaire social se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement l'auteur. Ce documentaire exige qu'on mette les points sur les i. S'il n'engage pas un artiste, il engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela.²⁶ »

Vautier est un témoin engagé, son constat est précis et correspond parfaitement au concept de « point de vue documenté ». Il cite les chiffres d'affaires des grandes compagnies coloniales et ne se trompe pas de cible : le moteur de la colonisation, c'est bien l'exploitation des ressources naturelles du continent africain. Le film est écrit à la première personne, Vautier évoque sa Bretagne natale et les femmes de France. Cette posture le conduit naturellement à une certaine réversibilité du regard : la caméra filme, les sujets filmés regardent le filmeur. Dès la première séquence avec les enfants, à rebours des films ethnologiques qui filment les Africains « comme des insectes », le regard circule entre ceux qui sont filmés et celui qui filme. Le « tu », adresse de la voix *off*, instaure un lien, une connivence d'égalité entre le réalisateur et le spectateur. Ce mode qui est donc autant une posture morale qu'un style d'écriture, sera largement développé par Chris Marker. Vautier utilise la capacité du cinéma à filmer les corps aussi bien que les sentiments, il veut montrer la magie et la poésie, enregistrer les marques du réel dans toutes ses dimensions. Les individus ont des noms propres, ce sont des personnes qui sont filmées, pas une foule anonyme. S'il fait référence à la Résistance française, c'est son expérience personnelle qu'il évoque. Enfin, le film déroule un appel internationaliste d'inspiration léniniste, ligne commune entre tous les films étudiés ici.

Depuis *Afrique 50* jusqu'à aujourd'hui, Vautier ne désarmera pas. Il s'engage avec le FLN algérien à la fin des années cinquante, dirige le

25 GUILLOU Arno, DESCAVES Delphine, PINOIT Lise, « René Vautier (entretien avec) », *L'Œil électrique*, 13. Disponible à l'adresse : <<http://oeil.electrique.free.fr/article.php?numero=13&articleid=104>>.

26 VIGO Jean, « Vers un cinéma social », texte prononcé au théâtre du Vieux-Colombier le 14 juin 1930, lors de la seconde projection du film.

Centre Audiovisuel d'Alger de 1961 à 1965, participe aux groupes Medvedkine avec Godard et Marker en 1968. En 1972, il réalise *Avoir 20 ans dans les Aurès*, Prix de la critique internationale au Festival de Cannes en 1972, considéré comme le grand film sur la guerre d'Algérie. Il fera une grève de la faim en 1973 pour demander la fin de la censure politique au CNC et obtiendra gain de cause. Son engagement le conduit à faire des films contre la torture, le racisme, la censure, le capitalisme, et pour la Bretagne.

LES STATUES MEURENT AUSSI, CHRIS MARKER ET ALAIN RESNAIS, FRANCE, 1953, 30 MINUTES

La grande force de ce film, qui continue de faire référence aujourd'hui, est de confronter l'art occidental et la question de la représentation africaine dans une perspective à la fois esthétique et politique. Longtemps considéré par l'État français comme un pamphlet anticolonialiste, et censuré à ce titre, c'est lui aussi un film de commande, la revue *Présence Africaine* ayant demandé à Alain Resnais, en 1950, de réaliser « un film sur la sculpture africaine ».

Resnais, né en 1922, est alors connu comme réalisateur de courts métrages documentaires sur l'art, il est notamment l'auteur d'un *Van Gogh*, en 1947, qui avait renouvelé le genre. Devant l'ampleur de la tâche, il s'adresse à Chris Marker pour écrire le scénario. Marker, né en 1921, écrivain spécialiste de Jean Giraudoux, avait créé la collection « Petite Planète » au Seuil, des livres de voyage très novateurs dans leur utilisation de la photographie. Il avait également réalisé, en 1952, *Olympia 52*, un film sur les jeux Olympiques de Stockholm, les premiers depuis 1936 et les premiers à accueillir l'URSS, un « documentaire subjectif », reposant à la fois sur un texte sensible écrit à la première personne et sur une information précise concernant l'organisation des jeux. Marker s'inscrit lui aussi dans la lignée du « point de vue documenté » de Jean Vigo, mais la revisite avec la modernité de l'époque.

Découvrant l'art africain alors qu'ils ne le connaissaient pas, Resnais et Marker décident de se faire aider par un grand collectionneur de l'époque, Charles Ratton. La phase de préparation est longue, et le film sera terminé en 1953. Resnais se souvient de la préparation : « En travaillant, nous nous sommes vite aperçus que la plupart des ethnologues avaient des interprétations différentes. C'est un peu sur ce côté mystérieux de la pensée africaine que nous avons axé le film. Et sur le scandale que représente ce

simple fait : à Paris, la sculpture africaine se trouve non pas au Musée du Louvre, mais au Musée de l'Homme !»²⁷

Resnais, formé au montage, Marker à la littérature, ont basé leur film sur le rythme de la musique, du verbe et des images. Or le rythme est l'une des caractéristiques majeures de l'art africain, comme le montre Senghor :

« Le rythme est l'architecture de l'être, la dynamique interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres. [...] Il s'exprime par les moyens les plus matériels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture ; accents en poésie et musique ; mouvements dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'esprit, [avec] des procédés divers combinant le parallélisme et l'asymétrie, l'accentuation et l'atonalité, les temps forts et les temps faibles, introduisant la variété, voire la rupture dans la répétition. [En résumé,] le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme. Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en verbe.²⁸ »

Le film est structuré en dix-neuf séquences et quatre parties, le texte original de la voix *off* étant typographié comme un poème, avec des césures qui marquent les scansion textuelles, sonores et visuelles. La première partie est consacrée aux statues, la deuxième partie montre les ravages du colonialisme, et la troisième partie fait la synthèse entre les différentes formes d'oppression. Enfin, une conclusion sous forme d'envoi humaniste et téléologique. Chacune des parties est séparée de la précédente par une séquence filmique et musicale sans commentaire.

La singularité du film de Marker et Resnais est de montrer que le pillage colonial des ressources humaines et naturelles s'accompagne de la rupture d'un équilibre culturel dont l'axe est la permanence du sacré dans le quotidien des sociétés. Le texte de Marker dévoile la complexité de cet équilibre :

« Ce monde est celui de la rigueur. Chaque chose y a sa place. Ces têtes n'ont pas à être effrayantes, elles ont à être justes. Les techniques se mélangent, le bois imite subtilement le tissu, le tissu prend ses motifs à la terre, on s'aperçoit que cette création n'a pas de limites, que tout communique et que, de ses plantes à ses atomes, ce monde de la rigueur renferme à son tour le monde de la beauté.²⁹ »

La troisième bobine du film, celle que la censure va mutiler, démontre qu'en arrivant, l'homme blanc déchire le tissu du sacré. En même temps que sa conception des exigences commerciales, « il amène en Afrique son

27 Dans *Paris Lettres*, 3, mars 1957. Entretien avec Alain Resnais, par MULLER Guy et RICHARD Serge.

28 SENGHOR Léopold Sédar, « De la Négritude », *id.*, *Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, « Liberté, 5 », 1993, p. 22.

29 MARKER Chris, *Les statues meurent aussi*, texte de la voix *off*.

art de bazar, son goût de la laideur qui *profane* tout ce qu'elle touche ». Critique de la marchandisation des rapports humains, de l'emprise idéologique de l'Église, de la dégradation des cultures africaines par la colonisation occidentale, la charge du film est directe : « Ce que nous faisons disparaître de l'Afrique ne compte guère pour nous en face de ce que nous y faisons apparaître³⁰ ». L'homme blanc installe ses monuments pour donner un statut républicain et laïque aux soldats enrôlés de force. Il impose sa conception de la mort et de l'histoire en même temps qu'il exporte ses maladies.

Les statues meurent aussi a été censuré en totalité de mars 1953 à octobre 1964, soit pendant onze ans. Un visa commercial a été accordé pour la version raccourcie (les deux premières bobines, soit 598 mètres) à partir de janvier 1957 ; cette version mutilée a été autorisée pour l'exportation à partir de décembre 1958. Le film a pu être distribué en totalité (dans un métrage de 856 mètres, alors que son métrage d'origine est de 880 mètres) à partir d'octobre 1964, mais à la condition d'effectuer certaines corrections sur le commentaire dans la dernière bobine, ce que Marker fait sans grande docilité.

AFRIQUE-SUR-SEINE, MAMADOU SARR, PAULIN SOUMANOU VIEYRA, SÉNÉGAL, 1955, 21 MINUTES

Le fait d'être le premier film réalisé par des Noirs d'Afrique confère à *Afrique-sur-Seine* un statut symbolique particulier. Après un premier plan d'enfants jouant dans l'eau d'un fleuve³¹, il montre la déambulation de jeunes étudiants africains dans le Paris du quartier latin et se situe entre deux pôles : d'un côté la précarité de la situation des Africains vivant à Paris, incarnée par un mendiant. De l'autre, une confiance humaniste dans l'avenir du monde, incarnée par un jeune étudiant noir qui retrouve une jeune femme blonde. Ensemble, ils rejoignent d'autres amis autour d'une table de restaurant pour célébrer en dansant l'avènement d'une société généreuse et fraternelle. Sa grande nouveauté et son audace consistent à filmer Paris d'un point de vue quasi ethnologique. Le film témoigne d'une légèreté formelle qui fait écho à celle de la Nouvelle Vague naissante.³² *Afrique-sur-Seine* n'est pas le premier film anticolonialiste, comme nous l'avons vu, mais c'est le premier film qui retourne la caméra du colonisé

30 *Ibid.*

31 Plan qu'on retrouve dans *Afrique 50* de Vautier.

32 On considère que *Le Coup du berger*, court métrage de Jacques Rivette sorti en 1956, est le film inaugural de la Nouvelle Vague, dont le terrain théorique et critique se développera dès l'après-guerre, l'un de ses moments fondateurs étant l'article de François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », publié dans les *Cahiers du cinéma* en janvier 1954.

vers le colonisateur. Il faut rappeler qu'à l'époque, il était interdit aux Africains de filmer dans leurs propres pays, lesquels avaient encore le statut de colonies françaises. Ce geste fondamental est l'une des singularités d'*Afrique-sur-Seine*. La personnalité des réalisateurs est l'autre clé qui permet de saisir l'importance du film.

En effet, *Afrique-sur-Seine* est une œuvre collective, tournée par un groupe d'amis formés au cinéma en France. Le générique nous informe qu'il s'agit d'une coréalisation de quatre cinéastes. Le premier, Paulin Soumanou Vieyra, diplômé de l'IDHEC en 1952, est déjà l'auteur d'un premier court métrage, *C'était il y a quatre ans*, en 1954³³. Vieyra réalisera par la suite seize documentaires et un long métrage de fiction, *En résidence surveillée*, en 1981. Pionnier du cinéma africain avec son compatriote Sembène Ousmane, il sera aussi le premier historien du cinéma africain³⁴. Les trois autres réalisateurs crédités sont Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr et Robert Caristan. Ce dernier, originaire de Guyane, était le cadreur du film, et il a poursuivi sa carrière en tant que deuxième assistant cadreur pour Éric Rohmer dans *Le Signe du Lion* (1959), puis comme chef opérateur de *Procès de Jeanne d'Arc*, de Robert Bresson, en 1962. Robert Caristan assura en 1956 l'image de *Môl*, premier film africain tourné par des Africains sur le sol d'Afrique, à Saint-Louis (Sénégal). L'équipe de réalisation de *Môl* sera la même que celle de *Afrique-sur-Seine*.

Comme d'autres intellectuels africains qui s'organisaient à la même époque pour combattre le colonialisme, Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr et Robert Caristan fondent le Groupe africain de cinéma, association sans identité juridique qui sera active de 1952 à 1966. Son but aura été d'imposer le cinéma comme moyen d'expression et d'émancipation en Afrique.

Afrique-sur-Seine, première réalisation du Groupe africain de cinéma, est conçu dans l'esprit de la conférence de Bandoeng, organisée en avril 1955 en Indonésie par les représentants des peuples d'Afrique et d'Asie qui veulent leur indépendance³⁵. L'année suivante, en septembre 1956, le premier Congrès des écrivains et des artistes noirs est organisé à Paris par la revue *Présence Africaine* pour affirmer l'importance de la culture dans le combat pour l'indépendance. Le Groupe africain de cinéma revendique évidem-

33 Il s'agit de son film de fin d'études, qui fit scandale parce qu'il refusa de couper un plan considéré comme subversif.

34 SOUMANOU VIEYRA Paulin, « Le film africain d'expression française », *African Arts*, 1, 1968, 3, p. 60-69 ; id., *Le Cinéma et l'Afrique*, Paris, Présence africaine, 1969 ; id., *Ousmane Sembène cinéaste : première période, 1962-1971*, Paris, Présence africaine, 1972 ; id., *Le cinéma africain. I – Des origines à 1973*, Paris, Présence africaine, 1975 ; id., *Le cinéma au Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 1983 ; id., *Réflexions d'un cinéaste africain*, Bruxelles, OCIC, 1990.

35 Liste des pays participants : Afghanistan, Birmanie, Royaume du Cambodge, Ceylan, République populaire de Chine, Inde, Indonésie, Japon, Royaume du Laos, Népal, Pakistan, Philippines, Thaïlande, République démocratique du Viêt Nam, État du Viêt Nam ; Arabie saoudite, Égypte, Iran, Royaume d'Irak, Jordanie, Liban, Syrie, Turquie et Yémen ; Côte-de-l'Or (actuel Ghana), Éthiopie, Libéria, Soudan, Somalie et Libye.

ment la déclaration inaugurale du congrès formulée par Alioune Diop : « Il n'y a pas de peuple sans culture, pas de culture sans ancêtres, pas de libération culturelle authentique sans libération politique préalable³⁶ ».

Pendant le deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, qui se tient à Rome en mars 1959 et qui sera filmé par Vieyra, le Groupe africain de cinéma participe à la rédaction d'une résolution affirmant la nécessité pour les Africains d'utiliser le cinéma pour éveiller les consciences et décide d'organiser un festival d'art africain pendant les prochains congrès.

En avril 1966, vingt-six films représentant seize pays africains sont projetés pendant le premier festival d'art nègre organisé à Dakar. Le Groupe africain de cinéma propose la création d'un organisme interafricain de la cinématographie et d'une véritable politique de développement du cinéma : organisation régulière de rencontres professionnelles, formation des cinéastes, techniciens, et comédiens, contrôle de la distribution des films en Afrique, qui appartenait alors à des sociétés coloniales.

Dans cette même perspective, la Tunisie crée en 1966 les Journées cinématographiques de Carthage (JCC) et, en 1969, la Haute-Volta, qui deviendra le Burkina Faso en 1984, organise la première Semaine du cinéma africain qui deviendra, en 1972, le Festival panafricain de cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO), le plus grand festival de cinéma en Afrique.

Enfin, on peut également considérer que la création en 1970 de la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI), dont Vieyra fut l'un des initiateurs, et qui jouera un rôle déterminant pour la suite du développement du cinéma africain, sera un des fruits posthumes du Groupe africain de cinéma.

Le jugement de Vieyra sur *Afrique-sur-Seine* sera peu indulgent : « Les rôles n'ayant pas bien été définis au départ quant à la participation de chaque réalisateur dans l'élaboration et la mise en scène, le film est boiteux et sans style³⁷ ». Pourtant, on peut considérer qu'*Afrique-sur-Seine* est à la fois un film anticolonialiste remarquable et un des films qui fondera le cinéma africain.

EN CONCLUSION

Si l'on veut tenter d'historiciser l'évolution des cinémas en Afrique, exercice risqué car difficile à conduire sur des critères rigoureux, on peut suivre l'approche critique d'Olivier Barlet et établir des repères par décen-

36 *Le 1^{er} Congrès international des écrivains et artistes noirs, Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 12.

37 SOUMANOU VIEYRA Paulin, *Le cinéma au Sénégal*, op cit., p. 52.

nies. D'après Barlet, les années soixante auront été celle des « pionniers de la décolonisation, avec pour programme la réappropriation du regard et de la pensée ». Les années soixante-dix ont constitué « un miroir social, des révolutionnaires sans pancarte réalisent des films sensibles en phase avec un continent qui s'éveille ». Les années quatre-vingt furent celles du « roman de soi : face au désenchantement des indépendances, le romanesque ouvre à la fois les perspectives du changement social et de la vision du monde ». Dans les années quatre-vingt-dix, l'individu est face au monde : « Alors que l'Occident enferme le cinéma africain dans un genre vite passé de mode, les cinéastes explorent la crise de l'individu pour se frayer un chemin entre individualisme et illusion identitaire ». Enfin, les années 2000 sont caractérisées par « un voyage dans l'humain : le retour aux sources culturelles permet de mieux exprimer son temps en s'ancrant dans un dialogue lucide et égal avec le reste du monde³⁸ ».

On peut considérer que les trois films étudiés ici ont établi des perspectives qui auront traversé le cinéma en Afrique, dans le monde francophone, depuis les années cinquante jusqu'à aujourd'hui, et dont on peut trouver la trace avec les films suivants (exemples non limitatifs situés dans le champ du documentaire) : le geste militant à visée sociale (p. ex. *Les larmes de l'émigration*, Alassane Diago, 2010), l'essai associant l'intime et le culturel (p. ex. *Le collier et la perle, lettre d'un père à sa fille*, Mamadou Sellou Diallo, 2008) et l'ethnologie critique (p. ex. *Le rite, la folle et moi*, Gentille Assih, 2011). Pour sa part, le Groupe africain de cinéma a inauguré la prise en considération de toutes les composantes de la création cinématographique (réalisation, formation, production et diffusion) et, à ce titre, suivant son ambition et malgré des fortunes diverses, il aura effectivement mis en place les fondements des cinémas indépendants africains.

38 Citations extraites de BARLET Olivier, « Les cinq grandes décennies du cinéma africain », TOUBIANA S. (dir.), *Africomania : 50 ans de cinéma africain à la Cinémathèque française*, Paris, Cinémathèque française, 2008 ; ID., *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 2012.

L'imaginaire de la guerre d'Algérie à travers le cinéma algérien

Dalila Aït-el-djoudi

CINQUANTE ANS APRÈS QUE LES ARMES SE SONT TUES, la guerre d'Algérie suscite toujours autant de passions. Le conflit peut être examiné sous plusieurs aspects et c'est à travers le cinéma que nous proposons de le présenter. Évoquer cette guerre à travers le cinéma, c'est aussi montrer comment le patrimoine et les imaginaires collectifs français et algériens se sont progressivement constitués et comment ils ont été transmis jusqu'à aujourd'hui.

Au-delà des origines et des causes de la guerre, au-delà des raisons économiques et sociales, comment cette guerre a-t-elle été vécue par ceux qui étaient chargés de l'inscrire sur la pellicule ? Ce sont ces souvenirs-là qu'il est urgent de révéler car ils sont au plus profond de nos peuples. Il s'agit également d'une réflexion sur la mémoire car aujourd'hui, plus encore qu'hier, on observe que chacun des acteurs du drame a vécu sa guerre, et que celle-ci a généré des regards différents. Ainsi, les angles d'approche au cinéma sont aussi variés que les mémoires (anciens combattants français et algériens, harkis, rapatriés, membres de l'OAS, porteurs de valises, civils). Dès les années cinquante-soixante, le cinéma occupe une place privilégiée et indispensable, dans toutes les sociétés (occidentales et tiers monde). Il dispose d'énormes moyens de diffusion, que les colonies reconnaissent et tentent de retourner contre le colonisateur. Le cinéma est utilisé comme un outil de propagande et constitue à ce titre une arme destinée à des catégories étendues de spectateurs. Comment est né le cinéma algérien durant la guerre, quels sont ses objectifs, quel est son rôle ?

IMAGES D'UNE RÉVOLUTION

Il est impossible aujourd'hui de parler du cinéma algérien sans remonter à ses origines. Toute approche de ce cinéma renvoie inévitablement à sa double originalité. Premièrement, le cinéma algérien est né dans le feu du combat de la lutte de libération comme moyen susceptible de rendre compte de son déroulement. Inscrit dans la manœuvre du combat libérateur, le cinéma de maquis est investi d'une mission sans égale. Le cinéma doit mener, en harmonie avec les autres moyens d'expression, le combat sur le front politique. Les cinéastes ont pour mission de faire découvrir la détermination d'un peuple décidé à imposer ses droits et recouvrir sa liberté. Le principal thème de leur réalisation est la lutte armée. À la veille de novembre 1954, le cinéma fait par les Algériens n'existe pas encore. Il a commencé à prendre forme dès la fin de l'année 1957, date à laquelle divers aspects de la lutte sont enregistrés sur la pellicule. En 1956, au moment où la guerre s'intensifie en Algérie par le vote des « pouvoirs spéciaux », s'ouvre le « front des images ». Le premier à se lancer dans la bataille de la dénonciation de la guerre s'appelle René Vautier, membre du PCF qui rejoint les rangs de l'ALN à l'initiative d'Abane Ramdane, un des principaux organisateurs du congrès de la Soummam : Vautier veut constituer les archives d'une révolution. La caméra est alors utilisée comme un instrument de propagande révolutionnaire. Plus précisément, c'est en 1957, dans la région de Tébessa (actuelle wilaya de Constantine), qu'un groupe d'Algériens créa la première unité de tournage. Celle-ci prit le nom de Groupe Farid et dépendait politiquement de la wilaya 1. Ce groupe était composé de six membres : Mohamed Guenez, Ali Djenaoui, René Vautier (cinéaste français qui se solidarise avec la lutte de libération), Djamel Chanderli et Ahmed Rachedi. Les dirigeants nationalistes algériens réalisent rapidement l'importance du cinéma en tant que moyen de propagande. Et dans cette optique, il est utilisé dans le même sens que les autres moyens d'information. Ce cinéma de maquis est né spontanément sans structures, ni moyens, ni formes d'organisation. Les militants nationalistes en ont fait un cinéma militant. Ce cinéma s'attache en priorité à montrer les unités de l'ALN. Les documents filmés constituent le matériau de base pour la confection d'un film. Les réalisateurs se trouvent investis d'une mission consistant à capter les événements qui se déroulent sous leurs yeux, de manière à témoigner.

L'ALN, à travers ses films, dénonce les exactions de l'ennemi en sachant que cet adversaire tente de son côté d'occulter ses propres actions. Dans une émission de télévision, le réalisateur Philippe de Broca, qui fut reporter au Service cinématographique des armées (SCA) pendant la guerre, raconte : « Si je filmais des soldats français commettant des actes de violence, l'officier

censurait immédiatement ces séquences. Alors petit à petit, je ne les filmais plus ». Puisqu'en Algérie se déroulent les « événements », cette minimisation langagière s'impose de même en ce qui concerne l'image. Pendant la guerre, l'absence d'image du côté des maquis algériens, comparée à celle des images officielles de l'armée française en action, est significative du déséquilibre des forces dans le contexte d'une lutte asymétrique. Les films militants du côté algérien sont soumis à la censure officielle et seulement montrés à un petit public. Les cinéastes algériens, également militants nationalistes, tentent de capter les témoignages pouvant aider la cause révolutionnaire afin de les diffuser à l'opinion internationale comme en témoigne le cinéaste Djamel Chanderi : « La pellicule est tout de suite transmise aux représentants du FLN aux Nations unies. De New York, les copies étaient diffusées à travers le monde, essentiellement dans les pays socialistes et arabes¹. »

Néanmoins le déséquilibre est flagrant. Celui-ci se renforce par le caractère répétitif d'images françaises dans les « actualités ». La faible présence du côté algérien se découvre dans l'émission *5 colonnes à la une*. Cette émission révèle déjà, pendant la guerre elle-même, une des grandes disproportions du conflit. En effet, le célèbre magazine ne montre jamais l'autre côté, c'est-à-dire les combattants de l'ALN ; l'important, à travers ces images, est de voir comment la guerre fabrique des images de combattants, alors que la conception de la guerre n'est pas la même dans les deux camps qui s'affrontent. Du côté français, entre 1955 et 1962, les cinéastes français n'ont pas vraiment tourné de films, ni écrits de grands scénarios sur la guerre en train de se dérouler. La censure joue un rôle essentiel dans l'absence de films français sur la guerre d'Algérie, pendant la guerre elle-même, mais aussi lors de la période postérieure. Dans les films français on note plusieurs absences. Tout d'abord l'Algérien et notamment le combattant de l'ALN, celui contre lequel le combattant français s'est battu, apparaît comme l'ennemi invisible. De la même manière, les cadavres de l'adversaire ne sont pas montrés. Le cinéma français, dans les années 2000, gagne en maturité et comble toutes ces absences à travers des films comme *La Trahison* de Philippe Faucon ou *Mon colonel* de Laurent Herbiet. Ensuite, les principales villes algériennes n'apparaissent pas à l'écran : dans le film de René Vautier, *Avoir 20 ans dans les Aurès*, les décors sont reconstitués, les paysages ne sont pas ceux que les spectateurs français ou algériens ont connus. Il manque une certaine authenticité pour ceux qui restent liés affectivement à l'Algérie.

Entre fascination morbide et répugnance morale, filmer la guerre, montrer la violence en image reste un éternel problème. La brutalité de la

¹ CHANDERLI Djamel, *L'information durant la guerre de libération*, Alger, ministère de l'Information, 1984.

représentation peut se révéler comme une véritable angoisse. Comment filmer une guerre « sans nom », une guerre « sans front » ? Il apparaît difficile de montrer cette guerre marquée surtout par le terrorisme urbain, les attentats individuels, les attaques de guérilla menées par les combattants de l'ALN. Les Algériens ont alors recours à des images « militaires » extrêmement simplifiées dans la réalisation de leur cinéma. Dans ces films de guerre apparaît souvent la mise en scène du remords.

Ces films illustrent une guerre avec des images troublantes ou choquantes, mais on peut légitimement se demander si ces réalisations s'inspirent de la réalité ou de l'imaginaire. L'image prétend toujours entretenir un rapport étroit avec le réel. Mais nous savons qu'elle construit, élabore, simule ce réel. Elle prend son sens par sa diffusion dans la vie sociale. L'image devient alors message. Sa volonté proclamée d'exactitude lui donne de la crédibilité auprès d'un large public et cette exactitude supposée dissimule le message. On finit alors par croire que ce que l'image montre est la vérité. Et le lecteur d'aujourd'hui voit bien comment les Français ou les Algériens ont pu être séduits, trompés par ce qu'on doit appeler de la propagande. Les films et les photos participent de la construction et de l'entretien de la mémoire.

La mémoire de la société algérienne s'exprime à travers l'image en complément de la tradition orale qui se perpétue. Mais dans quelles perspectives l'image était-elle utilisée pendant la guerre ?

CINÉMA ET PHOTOS DE COMBAT : INSTRUMENTS DE LA FABRICATION DE L'IMAGE DE L'AUTRE.

Le détournement médiatique de l'image par son ampleur et par la variété des supports adoptés est l'un des axes de la propagande officielle. Le film constitue un instrument de la propagande révolutionnaire de l'ALN, sa fonction étant essentiellement d'interpeller. Très tôt, l'état-major de l'ALN se rend compte du potentiel de ce support et institutionnalise le cinéma officiel en prenant des directives concernant les photographies. De manière plus prosaïque, il est vrai que les occasions de photographier ou de filmer l'ennemi sont rares et que la manœuvre est difficile ou dangereuse. La guerre et les combattants sont des thèmes récurrents dans le cinéma. L'ALN utilise l'image dans le cadre de son action de propagande. Il s'agit presque exclusivement d'exploiter les méfaits que commet l'ennemi. Des directives sont données dans certaines zones afin que les appareils photos soient retirés et remis au commissaire politique pour qu'il les utilise à des fins de propagande. La prescription réglementaire de l'image de l'autre

est complétée par des règles d'autant mieux suivies qu'elles ne sont pas écrites. L'un des anciens combattants de l'ALN, interrogé lors des entretiens réalisés dans le cadre de ma thèse de doctorat, me signale que dans son unité située à la frontière tunisienne, l'usage de l'appareil photo, objet rare et cher, était réservé aux gradés.

L'étude des archives cinématographiques émanant de l'ALN nécessite un découpage thématique, car le sujet est vaste et recoupe plusieurs domaines différents ; le cinéma de combat pourrait être un objet d'étude en lui-même. Ne pouvant prétendre à une analyse détaillée des films à proprement parler, je privilégie ici les enseignements directs qu'on peut en extraire. Le cinéma algérien est né dans le feu du combat de la lutte de libération. Il est créé pour les besoins de la lutte qui l'impose comme moyen de témoigner de son déroulement. Il doit mener, en harmonie avec les autres moyens d'expression, le combat sur le front politique. À l'instar de l'ALN, le cinéma se structure dans le combat de manière pragmatique. Les militants nationalistes en ont fait un cinéma militant qui s'attache en priorité à montrer les unités de l'ALN. Les documents filmés constituent le matériau de base pour la confection d'un film. La mission des réalisateurs est de témoigner, la caméra est aussi une arme. Dans ce contexte, on ne peut pas parler de cinéma, entendu au sens classique, car ni les moyens ni la conjoncture ne permettent d'en faire le souci majeur. Durant les huit années que dure la guerre, de 1954 à 1962, René Vautier est confronté à la censure en France, ce à quoi s'ajoute le fait que les Algériens n'admettent pas que les films du maquis soient réalisés par un Français. René Vautier était prévenu de la menace qui pesait sur lui mais il releva le défi. Suite à son film *Algérie en flammes*, qui raconte la vie au sein des unités de l'ALN, il est condamné à mort par les Algériens et passe vingt-cinq mois en cellule.

Le caractère propagandiste, le contexte colonial et les actes de violence de l'armée française font partie des principaux thèmes des films réalisés dans les années soixante-dix et présentés lors du festival de Belfort en novembre 2011 : *Avoir 20 ans dans les Aurès* de René Vautier en 1970 et *J'ai huit ans* de Yann Le Masson, *Chronique des années de braise* de Mohamed Lakhdar-Hamina, Palme d'or au Festival de Cannes en 1975. Ce dernier film ne concerne pas la guerre de libération nationale elle-même, mais évoque la vie des populations « indigènes » dans le système colonial, leur misère et les origines de la guerre liées au contexte économique marqué par les inégalités entre les populations européennes et musulmanes. Dans ce film algérien, les rôles sont inversés dans la mesure où « l'autre » apparaît à travers l'Européen. Celui-ci est incarné par des personnages qui ont des rôles de figurants et dont on ne voit jamais le visage.

Afin de mieux cerner la portée de ces œuvres, de mieux apprécier leur efficacité, il est nécessaire de comprendre les impératifs qui ont guidé ces films. La question centrale qu'on se pose est liée à la portée négative ou positive de l'image de l'autre et de son rapport ambigu à la réalité. Pour cela, les films sont largement influencés par leur environnement et les conditions de tournage, en Égypte ou au Maroc, qui se veulent les plus réalistes possibles, même si les réalisateurs ont recours à des scénarios de fiction. À l'étranger, des procédés rudimentaires compensent le déficit de réalisme de certains films. Des consignes sont données aux soldats, des faux combats sont organisés, des exercices sont filmés et présentés comme de vraies batailles dans *Les fusils de la liberté*². Ce film, tourné en 1961, raconte les obstacles et les difficultés dont triomphe un détachement de l'ALN qui a pour mission, très périlleuse, de convoyer des armes et des munitions, depuis la Tunisie, à travers le Sahara algérien. Dans ce film, le narrateur, qui utilise le discours officiel, évoque l'adversaire en parlant de « l'occupant », de « l'aviation ennemie ». Le spectateur est interpellé à travers une question formulée à plusieurs reprises dans le film : qu'est-ce qui est plus fin que le sable, plus dur que la pierre, plus frais que la source, plus chaud que le pain frais ? La réponse n'est donnée qu'à la fin : la liberté.

Suite à l'observation des photographies conservées par les anciens combattants de l'ALN, on remarque une intention dominante : il s'agit de figer des moments marquants dans la mémoire des combattants de l'ALN. Chaque combattant veut garder en mémoire des instants qu'il considère comme exceptionnels dans sa vie, mais aussi dans l'histoire de son pays. C'est pour cette raison que la majorité des photos de l'ALN met en scène ses propres combattants. Ces clichés symbolisent la fraternité entre soldats. De nombreux combattants possèdent des appareils photos. Il existe de nombreuses images de l'ALN où les soldats posent avec des camarades ; il est possible de voir les différents chefs et même les différents colons, chefs de wilaya qui se sont succédé. Ainsi, il est possible de se rendre compte que l'usage de ces appareils n'était pas toujours contrôlé, ni réglementé. Plus précisément, même si l'on retrouve des directives interdisant l'usage d'appareils photo pour des raisons de sécurité car le danger était grand si l'appareil ou la pellicule tombait aux mains de l'armée française, force est de constater que les ordres n'étaient pas toujours entendus.

Pendant le conflit, un des enjeux de l'image est de « légitimer » l'idéologie de l'ALN et, parallèlement, de dévaloriser l'image de l'armée française. La considération que l'ALN a pour son adversaire est significative.

2 *Les fusils de la liberté*. Production : Service cinéma GPRA. Couleur, 20 minutes, CM Doc./ Fict, 35 mm. Réalisation : Djamel Chandlerli, et Mohamed Lakhdar-Hamina. Archives de la cinémathèque du centre culturel algérien à Paris.

Elle s'illustre par la proportion des images de l'adversaire. Il semble que l'ALN ignore l'image représentative de son ennemi et tente de minimiser ainsi son importance. Ces indications expliquent l'absence de l'image de l'autre. Les images qui font référence à l'adversaire sans le montrer sont celles des exactions commises par l'armée française. Ces photos illustrent l'horreur de la guerre. La mort est souvent présente, les blessés apparaissent également. La seule occasion où l'ALN fait référence aux combattants français, c'est lorsque ceux-ci sont responsables d'actes violents. Les photos sont utilisées comme une arme de combat, de « légitimation » de la lutte révolutionnaire. L'image se fait dénonciation, regard aigu et cruel du réel. Le parti est pris de révéler les conséquences des actes de l'adversaire au grand jour. Les victimes photographiées apparaissent alors comme le reflet de la violence des combattants français. Chaque victime exprime le « tout » d'une existence dans la guerre. C'est ce que tente de montrer le film *J'ai huit ans*, de Yann Le Masson, diffusé lors du festival. Ainsi, si le Français est mauvais, comme on ne peut pas à l'écran personnaliser cet état de fait que l'on veut démontrer – les soldats français ont le même aspect que les combattants de l'ALN, en uniforme, sans différence notable –, il faut donc représenter les ravages qu'il fait, de préférence les ravages gratuits. Et là, les images ne sont pas rares à s'étendre sur le sujet, et à filmer tous les éléments possibles au service de ce discours. Il est difficile et quelque peu superficiel de citer tous les films qui utilisent les ravages de la guerre pour se situer dans la position du bon droit face à un adversaire prétendument plus barbare que soi.

Le procédé le plus pertinent pour décrire des orientations récurrentes est de prendre un exemple élargi pour étayer et mettre en lumière les techniques de propagande utilisées. Si l'on prend ainsi l'exemple du film *Sakiet*³, on voit que les dévastations sont clairement représentées comme étant les marques de sauvagerie de l'adversaire ; il n'est pas question de parler des effets terribles de la guerre, mais plutôt des effets terribles de la barbarie française. On retrouve ici, à peine voilée, la dénonciation d'une férocité illogique et sans limite : on met l'accent sur le saccage des mosquées, symbole de la religion, lieu d'asile et de refuge où la guerre ne doit pas entrer. Le but est ici clairement de provoquer l'indignation auprès de l'opinion, une sorte d'exaspération même, car l'ALN établit très régulièrement une liste des atrocités de l'armée française et des preuves de leur barbarie. Dans un autre registre, on peut évoquer un exemple des préjugés portés aux populations civiles et des méthodes déloyales adoptées

3 *Sakiet-Sidi-Youssef*, Service cinéma FLN. Noir et blanc, 15 minutes, CM. Doc, 35 mm. Réalisation et image : Pierre Clément, 1958. Ce film est un des rares témoignages dénonçant un acte de violation de droit international qui a provoqué de nombreuses victimes civiles. René Vautier s'est rendu immédiatement sur les lieux en tant que journaliste. Témoignage du réalisateur recueilli le 24 août 2004.

contre les combattants eux-mêmes. En effet, les pratiques militaires françaises furent, au cours du conflit, constamment dénoncées comme lâches et barbares. Par exemple, lors de l'utilisation du napalm comme moyen d'attaque, la propagande se saisit de l'affaire et utilise constamment cet argument qui vient étayer ses thèses. Pour peaufiner le discours de diabolisation et le rendre moins grossier, on retrouve les titres « populations atteintes par les gaz ». Ces images nous montrent des blessés souvent dans un état dramatique, des bandages leur couvrant la tête et une grande partie du corps, leurs têtes apeurées. Ces images poignantes suscitent certes le respect pour les victimes et constituent une sorte d'hommage, mais elles sont aussi un moyen pour que la colère gagne l'observateur qui est, dans l'immense majorité des cas, indirectement ou directement concerné par le sort des combattants, suscitant une vague de haine qui fait que l'opinion ne veut que la paix. La propagande tente de l'exploiter en tournant à son avantage les souffrances humaines, en les mettant au service de la guerre. Les images des ruines, des ravages provoqués par l'adversaire sont un véritable pain bénit lorsqu'il s'agit de recréer le sentiment national. La propagande n'hésite pas à utiliser un spectacle d'horreur, de tristesse, de destruction à des fins opportunistes. Ainsi, dans les associations de moudjahiddin, on trouve des cartes où sont rayés les noms des villages bombardés et détruits par l'armée française.

Cette violence des combattants français est volontairement soulignée. L'objectif de ces clichés est de susciter une réaction émotionnelle et d'avoir un impact auprès de l'opinion internationale. Le raisonnement logique de tout observateur devant ces images de victimes blessées ou mortes est souvent le même. La première réflexion qui vient à l'esprit après l'émotion consiste à se demander qui sont les responsables de ces actes ? Le résultat recherché par ceux qui ont réalisé ces images est atteint. Elles engagent la réflexion sur la violence des combattants français. L'ALN tente d'influencer l'issue du conflit. Aujourd'hui, ces images fondent la mémoire nationale algérienne et sont exposées dans les principaux musées des moudjahiddin d'Algérie⁴. Ces images de guerre peuvent modifier la perception de l'histoire en provoquant des chocs sensoriels. Elles sont qualifiées postérieurement de propagande. Témoins de leur époque, elles peuvent servir, pendant et après le conflit, à créer ou à maintenir une mobilisation active de tous les citoyens derrière leur armée. Elles sont le reflet d'une mémoire officielle telle qu'elle est transmise aux Algériens dans l'après-guerre. Les films peuvent susciter des conduites, des opinions, des actes. Néanmoins, la répétition des clichés, quasi identiques, finit par faire

4 Les expositions réalisées dans les musées algériens contrastent avec celles des musées français dans la mesure où ce sont surtout les images de la violence qui sont diffusées dans la mémoire algérienne.

disparaître le temps et le lieu. Les scènes des photos que nous avons observées dans les différents musées algériens paraissent se dérouler n'importe où et n'importe quand, les effets de « flou » ajoutant à leur caractère d'authenticité. La majorité des images sont en noir et blanc. Par cette brutalité de l'émotion suscitée en image s'inscrit la mémoire de la guerre. Ces images révèlent une densité d'existence, une pesanteur des difficultés de la guerre dont l'image fixe n'est qu'un prélèvement. La propagande de l'ALN cherche à galvaniser les esprits autour de l'idée d'horreurs et de souffrances personnelles. Ainsi, sans jamais montrer l'ennemi, on voit les conséquences de ses actes. Les quelques documentaires amateurs qui montrent des images d'attaques de convois de l'armée française ou de matraquages d'Algériens sont des films réalisés par des Français. C'est le cas d'*AFN*⁵, de Georges Thomas qui date de 1962 et de deux films *Algérie 3*⁶ et *Algérie 4*⁷, réalisés en 1959 et 1960, qui attestent des opérations d'encerclement dans le Djebel-Béchar ou des missions de perquisition à Kenadza.

Le fait est que la représentation du soldat français n'entre pas dans le cadre de la propagande algérienne. Contrairement aux messages diffusés dans les tracts, la personnalité de l'adversaire à l'image n'intéresse pas l'ALN ; cette absence de représentation est cohérente. Dans cette construction de l'altérité, il n'apparaît pas de caractéristiques morphologiques des combattants français. Il n'y a pas de description physique, pas de visage de l'autre. Le regard du soldat français n'existe pas : dans *Les fusils de la liberté*, l'adversaire apparaît de loin, sur son mirador. Le combattant français est présenté sous forme de cliché ou d'une image stéréotypée. Rares sont les allusions à l'autre en tant qu'individu ou, lorsqu'il apparaît dans d'autres films, c'est sous les traits d'un être dénué de compréhension, de valeurs morales. Cette représentation répond à des clichés de l'image de guerre qui correspond à des « standards » : le reflet de l'autre est uniforme. N'est-ce pas la censure qui a engendré l'autocensure en uniformisant la représentation de l'autre dans un processus de conformisme social et politique ?

CINEMA ALGÉRIEN : LE DÉSÉQUILIBRE DES IMAGES

Dans le cinéma algérien, c'est la communauté des colonisés humiliés qui « libère » son imaginaire. Chacun est invité à l'invention d'une revanche fictive dans et par l'image. L'essor du cinéma de guerre avec ses diffé-

5 *AFN*, documentaire amateur de Georges Thomas, 4 minutes 17. Archives de la cinémathèque de Bretagne. N° film : 337FH0001.

6 *Algérie 3*, documentaire amateur sans nom. Couleur, 27 minutes 32. Archives de la cinémathèque de Bretagne. N° film : 712FH0004.

7 *Algérie 4*, documentaire amateur sans nom. Couleur, 10 minutes 30. Archives de la cinémathèque de Bretagne. N° film : 712FH0005.

rents héros (moudjahine) est le signe d'un imaginaire qui veut réduire les contradictions entre les colonisés eux-mêmes, tout en aiguisant les conflits avec le colonisateur. Les images filmées exhument l'intensité de la guerre. L'ALN dénonce les exactions de l'ennemi en sachant que l'adversaire essaie, de son côté, d'occulter ses propres actions. L'armée française sait que le peuple, manquant d'esprit d'abstraction, confond images et réalité. La projection se fait soit pour l'ensemble du village, soit pour quelques familles. Il s'agit d'une preuve d'estime et d'un signe honorifique que le chef de SAS porte à ceux qu'il veut s'attacher.

Du côté français, le film de propagande est commenté longuement, ostensiblement, et camouflé entre deux autres films comiques quelconques. L'important, à travers ces images, est de voir comment la guerre fabrique des images de combattants, alors que la conception du combat n'est pas la même dans les deux camps qui s'affrontent. Le concept de mise en scène consiste à répondre aux clichés que veut répandre l'ALN. Il existe de nombreux clichés, généralement uniformes, relatifs à cette guerre. Ces clichés, parfois crédibles et proches de la réalité, sont créés par des mises en scène pour répondre au besoin d'imposer le modèle de représentation de l'autre le plus profitable à la propagande officielle. L'union du peuple exaltée dans les films est présente au moyen d'un symbole unificateur puissant : les chants patriotiques. La révolution se veut unificatrice et unanimiste.

Les réalisateurs⁸ engagés de ces films sont tous des militants nationalistes, pour l'indépendance de l'Algérie. Ils ont accès au terrain de la lutte et vivent au milieu des combattants, de ce fait, ils ne manquent pas de réalisme. C'est le cas de René Vautier, à l'origine des premières images tournées dans les maquis d'Algérie, *L'Algérie en flamme*⁹, à la fin de l'année 1956 et en 1957. Les images de ce film sont réalisées entre Tébessa et Nemencha, dans les Aurès. Le montage se déroule en Allemagne de l'Est, seul pays où il n'y a pas d'ambassade de France. Les premières images de René Vautier ne sont pas des images de propagande, l'intention du réalisateur étant de montrer la volonté d'indépendance du peuple algérien. René Vautier accepte d'un commun accord avec Abane Ramdane que ses images soient utilisées par l'ALN avec ses propres commentaires. Il était initialement prévu qu'elles soient diffusées en France par l'intermédiaire

8 Les premiers réalisateurs d'images de l'ALN sont : René Vautier, Djamel Chandlerli, Djamel et René Clément. D'après le témoignage de René Vautier que nous avons recueilli le 22 août 2004, il y avait deux autres réalisateurs étrangers aux frontières, l'un allemand et l'autre américain.

9 *Algérie en flamme*, 25 minutes, 35 mm, CM Doc. Production, réalisation, montage : René Vautier. C'est à Berlin-Est où il est soigné après un affrontement que s'effectue le montage, les conditions de tournage n'étant pas dénuées de danger au combat. Le parti communiste allemand finance en partie cette opération. Parallèlement à ce tournage, René Vautier tourne des petits films en noir et blanc dans les maquis algériens : *L'attaque des mines de Louanza*, *Les infirmières de l'ALN*, pour la télévision. De 1958 à 1960, René Vautier est recherché en France, emprisonné par le GPRa en Tunisie où il est enfermé durant vingt-cinq mois.

des comités pour la paix. Les premières projections ont lieu au Caire, elles sont destinées aux dirigeants du FLN de l'extérieur, puis, à partir de 1960, l'UGTA organise une projection pour la presse internationale. Il n'y a pas de diffusion organisée à l'intérieur du maquis. C'est auprès du public des pays d'Europe de l'Est que les images de l'ALN sont le plus diffusées grâce à l'intermédiaire d'une troupe de théâtre algérienne en tournée qui projette les films à l'occasion de la représentation de ses pièces. Au travers de ces représentations, ce sont des civils qui livrent leurs impressions, leurs opinions, sur les combattants et l'armée. L'une des caractéristiques principales des images de guerre est de mettre en jeu les masses, forcément anonymes...

En 1958, l'intensification de la lutte armée rend difficile la logistique en pellicule. De Tébessa, le service « cinéma » de la wilaya 1 est transféré à Tunis et rattaché avec le nom de « service du cinéma national » au ministère de l'Information de GPRA. L'image de l'ennemi n'est pas seulement celle que veut donner l'ALN : elle est également celle que le peuple souhaite voir. Il ne s'agit pas de vérité, mais d'une réalité fabriquée par des images dont on a dicté l'interprétation. Ces images sont en fait des symboles qui n'ont pas de réelle efficacité guerrière. Le discours visuel à caractère propagandiste est avant tout spectaculaire. Eu égard aux conditions de la lutte de guérilla et à l'aspect de clandestinité du combat en milieu rural, les combattants de l'ALN n'avaient pas accès aux journaux, aux médias, encore moins au cinéma.

Le cinéma de combat est surtout le miroir de la douleur d'une population qui aspire à l'indépendance. La population dont la souffrance est portée à son paroxysme est le principal objet de ces films qui témoignent des méthodes employées par l'armée coloniale sur les populations algériennes. C'est le cas de *Réfugiés*¹⁰ en 1958 et de *Yasmina*¹¹ en 1961. Les images de l'ALN sont souvent édulcorées et des caractéristiques communes apparaissent. Il s'agit avant tout de régénérer le moral des militants nationalistes ; on retrouve souvent les mêmes images de colonnes de combattants de l'ALN qui marchent en rang dans la montagne ou dans les camps d'entraînement. Les films vantent les mérites d'une armée glorieuse et de son élan patriotique. Les images de l'ALN ont une fonction « héroïsante » : nous sommes dans la propagande. L'état-major de l'ALN contrôlant le service cinématographique, ses films répondent aux exigences propagandistes

10 *Réfugiés*. Production : service cinéma du FLN. Noir et blanc, 15 minutes, CM Doc, 35 mm. Réalisation et image : Pierre Clément, 1958. Il s'agit d'un témoignage sur le phénomène des réfugiés à travers le récit de leur arrachement à la terre natale et de leurs souffrances physiques et morales.

11 *Yasmina*. Production : service cinéma du GPRA, noir et blanc, 20 minutes, CM Doc/Fict, 35 mm. Réalisation : Djamel Chandlerli et Mohamed Lakhdar-Hamina. Il s'agit de l'histoire d'une fillette de six ans qui fuit la répression qui s'abat en Algérie. Yasmina symbolise le destin de milliers d'Algériens que l'exode a transformés en « réfugiés » de l'autre côté des frontières.

du moment dans le sens où ils sont le reflet de la propagande officielle et ils légitiment les propos de celle-ci. Les objectifs de cette propagande obéissent à une logique bien précise. Les points communs concernent les récurrences à l'intérieur des séquences qui se rapportent à l'utilisation généralisée des plans panoramiques, pour plus d'implication du spectateur. Le cinéaste s'adresse directement aux populations pour soutenir leur moral. Les répétitions excessives limitent la portée historique de ces films. S'ils sont aujourd'hui peu connus et peu diffusés, cela vient en grande partie du fait qu'ils sont trop récurrents. Ainsi, ils ne peuvent constituer une mémoire nationale en eux-mêmes. Les redondances apportent parfois des indications précises sur l'état d'esprit de l'époque, notamment en ce qui concerne le discours anticolonialiste.

La censure et la rigueur des autorités militaires entraînaient la rigidité des films qui excluent toute représentation du combattant français. Leur impact sur le public est de plus en plus limité, malgré la capacité d'attraction du support cinématographique.

Durant la lutte, les possibilités de diffusion des films à l'intérieur du pays sont rares. Ces images sont donc peu retransmises dans les cinémas et peu montrées aux combattants pendant la guerre. La fonction essentielle de ce cinéma ne pouvait donc être d'agir sur le moral des troupes. À l'intérieur du pays, il tente surtout d'affecter les modes de pensées de la résistance et, à l'extérieur, il s'agit d'influencer l'opinion étrangère.

Aujourd'hui, les images du cinéma de combat exercent un rôle non négligeable dans la construction de l'image de l'autre. Les anciens combattants s'y réfèrent dans leurs discours. Le cinéma a servi de tremplin à l'ALN qui l'a utilisé pour expliquer et diffuser son idéologie. Par conséquent, ces films s'identifient à la pensée de ses dirigeants. Les films permettent la construction d'un imaginaire collectif. Un parallèle entre l'imaginaire reproduit et la réalité vécue nous permet de comprendre comment l'ALN voit le combattant français.

Le cinéma de combat est le reflet de l'ALN, même si ce reflet est parfois le résultat direct de la fiction filmique. Cette irréalité imaginaire s'inspire d'une réalité. Il s'agit de la vision des cinéastes qui reflète la perception de l'ALN. La carte du réalisme tente de donner une image presque « documentaire ». De ce fait, le cinéma offre à l'ALN une projection d'elle-même. Pour mieux percevoir cette image, nous mettons en relation le film avec la manière dont l'ALN comprend les valeurs de l'autre et la façon dont il se comporte dans la guerre. L'ALN donne une bonne représentation d'elle-même. Les images montrent la souffrance des soldats ou des populations bombardées. Il s'agit d'impressionner favorablement l'observateur, mais aussi d'attiser sa haine contre un ennemi barbare. Il faut donc en

relativiser l'impact sans non plus le négliger puisque ces films ont aussi un caractère informatif. L'ALN utilise tous les mécanismes et toutes les ficelles afin de créer un élan de solidarité et de patriotisme, aussi bien chez les soldats qu'auprès des populations. Les reconstitutions et les mises en scène comme le cliché du combattant français tortionnaire ou les tentatives de valorisation de l'ALN sont parfois réussies, mais la plupart du temps elles sont exagérées et largement contredites par la réalité. Les films de propagande officielle comportent dans leur plus grande partie une majorité d'éléments destinés à rassurer l'opinion sur la puissance et l'organisation de l'ALN d'une part et, d'autre part, sur la légitimité du combat comme concrétisation de la volonté de liberté.

Le véritable souci est plutôt de tenir un discours complètement démagogique, de manière à entretenir le moral, mais également que ce discours trouve des fondements qui lui permettent de présenter des preuves, des prises concrètes justifiant des soi-disant bonnes nouvelles que le cinéma veut répandre, faute de quoi la confiance en des nouvelles transmises par des « bulletins d'information » est proche du niveau zéro. Ces fondements sont trouvés dans la présentation et la médiatisation de prisonniers ou de chiffres officiels. Le positivisme écrasant et démagogique domine dans la propagande de l'ALN et particulièrement dans les films. Tout est toujours censé aller très bien à l'intérieur de l'armée, les problèmes ou les défaites sont systématiquement niés et les victoires largement exagérées, voire inventées. Pourtant, la propagande évite – tout en continuant de faire transparaître cet optimisme béat mais loin d'être naïf – l'écueil de la représentation d'une trop grande facilité de l'ALN au combat, qui pourrait porter atteinte à sa crédibilité et, plus grave, qui pourrait créer des interrogations sur la durée du conflit. Il y a donc la nécessité de montrer tout un panel de difficultés à l'opinion et à la population pour que celles-ci comprennent pourquoi l'ALN a autant besoin d'elles. Soulignons que le traitement des images s'inscrit dans un processus de traitement global de l'information.

Les questions que j'ai abordées renvoient à l'aspect humain de la guerre. Si l'on oublie l'aspect humain des témoignages, les archives existantes donnent de l'ennemi une image qui n'est pas représentative de la réalité. Cette image suppose un ensemble de symboles, de stéréotypes et de mythes qui favorisent la représentation du combattant français. Les mythes sont souvent réduits en stéréotypes. On voit donc que les dévastations et les souffrances provoquées par la guerre sont largement exploitées de manière souvent indécente par la propagande pour diaboliser au maximum l'ennemi honni, pour lui faire une réputation de barbare et entretenir ainsi l'idée qu'il n'y a aucune alternative à l'anéantissement totale d'une armée française foncièrement mauvaise. Il s'agit de créer une sorte de respect

mystique envers une armée dont les emblèmes et les combattants voient leurs souffrances reconnues. L'optimisme de l'ALN mesure le sacrifice de ses soldats et fait sien leur patriotisme placé au-dessus de leur instinct de survie. Cette diabolisation de l'ennemi est totale, mais elle ne peut passer dans les esprits qu'avec des illustrations à l'appui. L'image est un outil précieux dans ce domaine : elle contribue largement à entretenir les mythes et les légendes, devenus plus solides que la vérité et admis par tous.

D'un film à l'autre, on relève la récurrence des logiques et des procédés. La plupart des stéréotypes populaires imagés et des symboles sont acquis par l'observation des images au cinéma ou à la télévision. Les films soulignent l'incommunicabilité et le refus du dialogue de l'armée française qui sont à l'image des rapports colonisés/colonisateurs. L'imaginaire filmique de l'après-guerre produit un mythe manichéen de l'affrontement en utilisant des stéréotypes à caractère conventionnel. L'élément essentiel, dans la représentation de l'autre, est la catharsis, c'est-à-dire l'élimination de la différence et du non conforme à la légitimité. Le discours des témoins reproduit un vécu latent ; à travers ce qui se dit, un « non-dit ». Les événements sont relatés en se plaçant du côté de celui qui estime incarner la vérité historique. L'image prétend toujours entretenir un rapport étroit avec le réel. Mais nous savons qu'elle construit, élabore et simule ce réel. Elle prend son sens par sa diffusion dans la vie sociale et devient alors message. Sa volonté autoproclamée d'exactitude lui donne de la crédibilité auprès d'un large public et cette exactitude supposée dissimule le message. On finit alors par croire que ce que l'image montre est la vérité. Et le lecteur d'aujourd'hui voit bien comment les Français ou les Algériens ont pu être séduits et trompés par ce qu'on doit appeler de la propagande.

Pour conclure cet article, je dirai qu'en fait, les mises en scène de ces images sont souvent perçues comme plus véridiques que les images tournées dans des conditions réelles. Elles n'ont que partiellement rempli leur objectif d'entretenir le moral des combattants ou des populations, ayant davantage contribué à entretenir certains stéréotypes ou idées reçus qui ont perduré au-delà de la guerre.

En Algérie, durant la décennie qui a suivi l'indépendance, le film algérien n'a jamais pu faire œuvre historique ou expliquer qui avait choisi de lutter et, surtout, pourquoi. Le but de ces films était de glorifier, non d'analyser. Il faut encore attendre quelques années pour que s'amorce, à côté de l'exaltation des moudjahiddin, une réflexion sur les causes profondes de la guerre. L'exorcisme est en marche, depuis le début des années quatre-vingt-dix pour assister à la conjonction d'initiatives.

Octobre à Paris, vecteur de la mémoire d'un massacre

Muriel Cohen

OCTOBRE À PARIS a été réalisé en 1962. Il a été diffusé officiellement pour la première fois le 9 octobre 2011. Ce long délai résulte d'abord de la censure dont il a fait l'objet pendant plusieurs années, puis de la position de son réalisateur, Jacques Panijel, plus difficile à analyser ici. C'est le sujet même de ce documentaire qui explique qu'il n'a pas reçu de visa de diffusion : il y est en effet question de la sanglante répression par la police parisienne de ce que l'on appelle la « manifestation » du 17 octobre 1961¹. On estime généralement qu'entre cent et deux cents Algériens furent tués ce soir-là par la police, par balle, sous les coups, ou par noyade dans la Seine.

Cet événement a longtemps été nié par les pouvoirs publics. Sa reconnaissance par les autorités et sa connaissance par la population française constituaient donc un enjeu central. C'est dans cet objectif que le film a été tourné, immédiatement après les faits. Or, dans une certaine mesure, *Octobre à Paris* a suivi la même trajectoire que la mémoire du 17 octobre 1961 : censurée dans un premier temps, puis souterraine et confinée aux cercles militants, avant de revenir au grand jour et de connaître une certaine reconnaissance pour la commémoration de son cinquantenaire. Mais avant d'évoquer les trajectoires parallèles de ce film et de la mémoire des faits qu'il rapporte, il importe de revenir sur les événements eux-mêmes, ainsi que sur leur interprétation et sur les conditions de tournage du film.

¹ Cette dénomination est parfois considérée comme impropre, puisqu'il s'agit avant tout d'un boycott du couvre-feu imposé à Paris aux seuls Algériens, dans le cadre de la guerre d'indépendance algérienne.

LE 17 OCTOBRE 1961 : UN MASSACRE COLONIAL

L'historiographie du 17 octobre 1961

Les événements d'octobre 1961 ne peuvent être isolés du contexte colonial au sens large et de la guerre d'Algérie. Au-delà de sa dimension de témoignage, à chaud et à charge, tout l'intérêt d'*Octobre à Paris* est justement de ne pas se limiter aux événements du 17 octobre et des jours suivants, mais de revenir sur la genèse de ces violences policières. Tourné entre les bidonvilles de Nanterre, Gennevilliers et la Goutte-d'Or, le documentaire donne dans une première partie la parole à des Algériens battus, pour certains torturés ou laissés pour morts par la police française, entre 1958 et 1961. Dans la dynamique de l'époque, Jacques Panijel a conscience que le 17 octobre est étroitement lié au contexte de la guerre d'Algérie qui se déroule en métropole à partir de 1958. Il a fallu plusieurs années aux historiens, après la redécouverte de cet événement, pour faire le même cheminement.

Pour les premiers historiens à s'emparer de la question, il importe d'abord d'établir les faits, et de prouver que le nombre de victimes est très supérieur au chiffre de deux morts concédé par la police. C'est pourquoi, en 1991, le journaliste et historien Jean-Luc Einaudi, l'un des premiers à avoir travaillé sur le sujet dans une perspective historique et mémorielle, s'est focalisé sur l'imposition du couvre-feu par Maurice Papon le 5 octobre 1961 et sur le mois d'octobre 1961². Son deuxième ouvrage, paru en 2001, fait débiter la chronologie des événements en septembre³. Ses travaux et prises de position ont très largement concouru à la connaissance des faits par un public large. Les historiens se sont, par la suite, davantage intéressés aux conditions de possibilité de ce massacre. En 2006, les travaux des historiens anglais Jim House et Neil MacMaster montrent que la répression du 17 octobre 1961 ne constitue pas un accident isolé, fruit d'un dérapage des forces de police, comme cherchait à le montrer Jean-Paul Brunet⁴, mais s'apparente à un « massacre colonial », dont il faut chercher l'origine dans l'importation de méthodes de répression coloniale en métropole, à partir de 1958⁵. On retrouve, dès lors, la même périodisation que dans le film de Jacques Panijel. Les travaux récents d'Emmanuel Blanchard remontent encore plus loin pour chercher les origines de ce

2 EINAUDI Jean-Luc, *La bataille de Paris : 17 octobre 1961*, Paris, Le Seuil, 1991.

3 EINAUDI Jean-Luc, *Octobre 1961 : un massacre à Paris*, Paris, Fayard, 2001.

4 BRUNET Jean-Paul, *Police contre FLN : le drame d'octobre 1961*, Paris, Flammarion, 1999.

5 HOUSE Jim et MACMASTER Neil, *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006.

massacre : le traitement d'exception des migrants algériens par la police en métropole remonte à l'entre-deux-guerres⁶.

Histoire d'une migration coloniale

Un premier service de police consacré spécialement à la surveillance des Algériens de métropole est créé à Paris dès 1925 : il s'agit du SSPINA (Service de surveillance, protection et assistance aux indigènes nord-africains). Le service en question cherche à contrôler les migrants qui sont de plus en plus nombreux et qui, pour certains, rejoignent le parti nationaliste fondé par Messali Hadj, l'Étoile nord-africaine, particulièrement dynamique en métropole. Après la Seconde Guerre mondiale, les Algériens, désormais citoyens français, sont libres de circuler entre l'Algérie et la métropole. Il y a 220 000 « Français musulmans d'Algérie » (FMA) en France en 1954, 350 000 en 1962, selon l'INSEE. Ils sont 120 000 à Paris en 1961. Le contrôle de l'immigration algérienne de métropole est, dans les années 1955-1957, un enjeu central pour les deux partis nationalistes – le Mouvement national algérien (MNA) et le Front de libération nationale (FLN) – qui s'affrontent alors, dans la mesure où la collecte mensuelle prélevée par ces derniers permet de financer la guerre. En dehors du Nord et de quelques localités, le FLN l'emporte cependant en 1957-1958 sur le MNA.

Malgré les efforts de quelques agents des services sociaux pour améliorer les conditions de vie de ces « citoyens diminués », comme les a appelés Emmanuel Blanchard, les Algériens sont globalement en butte à un fort racisme, notamment de la part des services de police. L'importation de la guerre d'Algérie en métropole est à la fois le fait du FLN et de la police française. Le FLN ouvre un « second front » en août 1958 pour immobiliser des troupes en métropole afin de soulager l'ALN sur le terrain algérien. Les pouvoirs publics répliquent en important les méthodes de répression en usage dans les colonies. Ce transfert de « compétences » repose avant tout sur la circulation des agents : Maurice Papon, ex-préfet de Constantine en Algérie, où il a eu l'occasion de se familiariser avec la stratégie de la guerre révolutionnaire, est nommé préfet de police⁷. Il amène avec lui des officiers des affaires algériennes et, surtout, des supplétifs algériens. Ces derniers, en raison de leur connaissance des langues arabe et berbère, jouent un rôle essentiel dans le dispositif de répression mis en place en métropole. Le nombre de supplétifs ne dépasse pas les quatre cents environ parmi les 20 000 agents de la préfecture de police de

6 BLANCHARD Emmanuel, *La police parisienne et les Algériens : 1944-1962*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

7 HOUSE Jim et MACMASTER Neil, *Paris 1961 : les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, Paris, Tallandier, 2008, p. 55-89.

Paris, mais ils sont en première ligne parmi les différentes unités engagées au soir du 17 octobre⁸. Plus généralement, ils sont chargés des tâches de « basse police » et on leur délègue les actes de torture perpétrés dans les caves de la Goutte-d'Or, filmées dans *Octobre à Paris*⁹.

Dans ce contexte, on assiste à une montée des tensions à l'été 1961, notamment en raison de l'assassinat de plusieurs policiers par le FLN. Paradoxalement, les négociations de paix ont nettement avancé à l'été 1961, mais le général de Gaulle n'est pas encore prêt à signer avec le FLN dont il rejette les conditions, notamment sur le pétrole saharien¹⁰.

Le couvre-feu, le boycott et le massacre

Le 5 octobre 1961, le préfet de police Papon diffuse un communiqué appelant les FMA à ne pas sortir de chez eux après 20 heures, l'objectif étant de perturber l'organisation du FLN. La population algérienne veut protester contre ce couvre-feu discriminatoire qui vient couronner des mois d'humiliations répétées et il semble que la base a demandé l'organisation d'une mobilisation politique. La fédération de France du FLN, qui veut à la fois montrer sa représentativité au gouvernement Français et au Gouvernement provisoire de la République algérienne, organise un boycott du couvre-feu pour le 17 octobre¹¹. Le jour dit, 20 000 à 30 000 participants, comprenant de nombreuses femmes et enfants, répartis en trois colonnes principales, cherchent à gagner les points de rassemblement prévus : l'Étoile, les Grands Boulevards, et le boulevard Saint-Michel. Plus de 11 000 participants sont arrêtés, qui seront enfermés plusieurs jours dans différents centres (palais des sports, Centre d'identification de Vincennes), ou expulsés vers l'Algérie. Un certain nombre disparaît, sans que l'on sache à ce jour ce qu'ils sont devenus¹². Entre cent et deux cents personnes sont tuées dans la répression immédiate. Selon les pouvoirs publics, seules deux morts sont à déplorer, justifiées par la violence des manifestants.

Pour autant, l'événement ne passe pas sous silence. Dans les jours qui suivent, de nombreux journalistes font des reportages dans les bidonvilles de Nanterre d'où sont partis de nombreux manifestants. Des manifestations sont organisées pour demander la mise en place d'une commission d'enquête et dénoncer la répression, notamment par le PSU. Ces manifestations apparaissent dans le film de Jacques Panijel, tourné immédia-

8 BLANCHARD Emmanuel, *La police parisienne...*, op. cit.

9 PÉJU Paulette, *Ratonnades à Paris ; précédé de Les Harkis à Paris*, La Découverte, 2000 (1961) ; « Harkis 1962-2012 : les mythes et les faits, numéro spécial », *Les Temps modernes*, décembre 2011, n° 666.

10 MALI Hocine, *Histoire secrète du pétrole algérien*, Paris, La Découverte, 2010.

11 AMIRI Linda, *La bataille de France : la guerre d'Algérie en métropole*, Paris, Laffont, 2004.

12 Sur ce point, le documentaire *Ici on noie les Algériens* de Yasmina Adi (2011) apporte de nouvelles images.

tement après les événements, et qui vise surtout à apporter la preuve du massacre.

UN TÉMOIGNAGE À CHARGE CONTRE LES PRATIQUES POLICIÈRES

Jacques Panijel et le comité Audin : des militants républicains

La trajectoire de Jacques Panijel éclaire son engagement politique et l'interprétation des événements du 17 octobre 1961 qui ressort de son film, assez éloignée de celle produite récemment par Jim House, Neil MacMaster et Emmanuel Blanchard. D'origine roumaine et juive, Jacques Panijel est né en France en 1921. Lors de la Seconde Guerre mondiale, il prend activement part à la Résistance. Cette expérience joue fortement sur ses engagements ultérieurs. Entré dans une carrière de biologiste au CNRS, Jacques Panijel reste un militant politique. Dès 1957, il fonde avec Pierre Vidal-Naquet et d'autres le comité Audin, qui demande la lumière sur la disparition du jeune mathématicien communiste algérois, enlevé par l'armée et dont le corps n'a jamais été retrouvé¹³. Dans l'entretien qu'il a donné à la revue *Vacarme* en 2000, Jacques Panijel revient sur la genèse du film : après avoir assisté à la répression du 17 octobre 1961, il propose au comité Audin un film. On lui confie la mission de trouver un réalisateur de renom. Face aux refus essuyés, il décide de faire le film avec le financement du comité¹⁴. *Le Monde* a publié une souscription financière pour venir en aide au comité, permettant de réunir une somme d'argent conséquente¹⁵.

Tout au long du film, une voix *off* guide le spectateur et impose une interprétation très claire qui inscrit explicitement le 17 octobre dans la filiation de la Seconde Guerre mondiale, selon un point de vue courant à l'époque. En 2000, Jacques Panijel déclare d'ailleurs : « J'imaginai qu'il y avait le risque de violences policières, mais ce que j'ai vu en fait, c'était des comportements dignes des nazis¹⁶ ». Alors que le film se termine sur des images de Charonne, la voix *off* suggère que le « fascisme » est la source des violences policières. Par ailleurs, il est aussi fait explicitement allusion à la persécution des Juifs par les nazis. Ainsi, si Jacques Panijel a conscience que les violences à l'égard des Algériens ne surgissent pas de nulle part,

13 VIDAL-NAQUET Pierre, *L'affaire Audin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

14 Jacques Panijel avait déjà coréalisé, en 1961, *La peau et les os* avec Jean-Paul Sassy, une fiction qui aborde le problème de la prison.

15 RENOIARD Jean-Philippe et SAINT-SAËNS Isabelle, « Festival d'un film maudit », entretien avec Jacques Panijel, *Vacarme*, 13, été 2000, <<http://www.vacarme.org/article221.html>>.

16 *Ibid.*

on peut penser que la dimension coloniale de la répression n'est, pour lui, pas la grille de compréhension majeure. Dans l'interview accordée à la revue *Vacarme*, la question du colonialisme n'est d'ailleurs jamais abordée. Comme l'explique Jacques Panijel : « Nous n'étions pas des porteurs de valises, mais des militants républicains français exempts de souvenirs algériens et n'obéissant à aucun patriotisme¹⁷ ». Pour Jacques Panijel et le comité Audin, le combat républicain contre les méthodes de la police parisienne prime sur la question coloniale. Pour autant, le documentaire a été tourné au plus près des victimes.

La reconstitution du massacre

Le documentaire se veut une enquête à charge et accumule minutieusement les preuves. En l'absence de films tournés lors de la manifestation, ce sont les habitants des bidonvilles eux-mêmes qui participent à la reconstitution. Le tournage du film se fait dans des conditions difficiles, puisqu'il a lieu alors que la guerre n'a pas pris fin, entre octobre 1961 et février 1962 (le film se termine sur les images de l'enterrement des huit morts de la manifestation de Charonne, militants communistes). Jacques Panijel réunit une équipe de réalisation bénévole et obtient le soutien du FLN, ce qui lui permet de tourner dans les principaux quartiers algériens de la région parisienne. Ces quartiers sont contrôlés par le FLN, mais souvent visités par la police, et on entend d'ailleurs dans le film le bruit d'un hélicoptère de police qui survole le bidonville de Gennevilliers.

Les bidonvilles de l'ouest de la région parisienne ont été l'un des principaux lieux de tournage et le rôle des habitants des bidonvilles dans la mobilisation du 17 octobre est nettement souligné. En effet, la réunion qui débouche sur la décision de manifestation¹⁸ et la fouille des habitants par le service d'ordre du FLN sont reconstituées sur place. Il s'agit de montrer que, contrairement aux allégations de la police, les manifestants étaient pacifiques et non armés. Nanterre regroupe à l'époque les principaux bidonvilles de la région : environ six cents familles et plusieurs milliers d'isolés y habitent. D'autres encore vivent dans des meublés et des baraques à Nanterre et Gennevilliers. L'endroit est considéré comme un bastion du FLN par la police. De fait, la population le soutient globalement : beaucoup d'hommes sont impliqués dans la collecte, d'autres sont

17 RENOIARD Jean-Philippe et SAINT-SAËNS Isabelle, « Festival d'un film maudit », *loc. cit.*

18 Selon un rapport des archives de la préfecture de police, c'est d'ailleurs de Nanterre que serait parti le mot d'ordre du boycott le dimanche 15 octobre, ensuite diffusé par le bouche à oreille. Cf. COHEN Muriel, *Les Algériens des bidonvilles de Nanterre pendant la guerre d'Algérie : histoire et mémoire*, mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de ROBERT Jean-Louis et BLANC-CHALÉARD Marie-Claude, Panthéon-Sorbonne, Paris, 2003.

gnetteurs, des femmes et des enfants transportent les collectes et messages car ils sont moins suspects.

Pour donner à voir la répression, Jacques Panijel s'est appuyé sur les photographies prises par Élie Kagan et quelques autres à Paris et Nanterre, qu'il a « rendues vivantes par le montage et les bancs-titres. Une musique concrète donne le sentiment que les cris montent de la foule, puis les victimes sont là dans le silence¹⁹ ». Mais la dimension la plus frappante du film réside dans les témoignages, nombreux et précis, sur les violences et tortures perpétrées par les policiers, présentés souvent sur les lieux mêmes où les faits se sont déroulés, en particulier une cave du quartier de la Goutte-d'Or. La force du film réside dans sa neutralité apparente : peu de musique, pas de dramatisation, des images et des témoignages bruts.

Or ce film, tourné pour prouver ce qui s'était passé et garder une trace des événements, est resté confidentiel jusqu'aux années 1990, date à laquelle les événements les plus sombres liés à la guerre d'Algérie ont été redécouverts.

OCTOBRE À PARIS ET LA MÉMOIRE DU 17 OCTOBRE

Censure et amnistie : aux origines de l'amnésie

Malgré les nombreux articles parus dans les jours et semaines qui suivent le 17 octobre, l'événement est rapidement oublié du grand public. La mort de neuf Français²⁰ lors de la manifestation de Charonne, le 8 février 1962 vient recouvrir celle des dizaines d'Algériens assassinés quelques mois plus tôt. *Octobre à Paris*, achevé au printemps 1962, vise à rappeler ce qui s'est passé et à mettre les autorités face à leurs responsabilités. L'impossibilité de diffuser le film à l'époque semble avoir tenu à l'absence de délivrance d'un visa d'exploitation par les autorités (Jacques Panijel n'est pas très clair sur ce point). L'époque est marquée par une censure importante contre les livres qui dénoncent la torture (*La question* d'Henri Alleg) et, surtout, la presse : le journal *Vérité-Liberté*, par exemple, est saisi à plusieurs reprises. Les réseaux militants parviennent à organiser quelques projections clandestines en 1962, notamment au Festival de Cannes et à la Mostra de Venise, mais le film est plusieurs fois saisi par la police et sa diffusion reste confidentielle. Quelques projections ont lieu en 1968, dans le Quartier Latin, en même temps que celles de *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, autre film interdit. En 1973, le cinéaste René

19 RENOARD Jean-Philippe et SAINT-SAËNS Isabelle, « Festival d'un film maudit », *loc. cit.*

20 Le neuvième est mort à l'hôpital.

Vautier, réalisateur d'*Avoir 20 ans dans les Aurès*, fait une grève de la faim pour que le film obtienne un visa d'exploitation. Bien que sa revendication ait abouti, le film n'est pas diffusé : l'époque n'est plus à la dénonciation de la guerre d'Algérie. De plus, plusieurs lois d'amnisties votées en 1962, 1966 et 1968 interdisent de poursuivre les auteurs de violences quelles qu'elles soient. Jusqu'aux années 1990, la mémoire du 17 octobre 1961 reste confinée à deux cercles : les militants d'extrême gauche et les participants à la manifestation, qui refusent cependant d'en parler.

Le tournant des années 1990

Trente ans après, plusieurs livres et documentaires reviennent sur les événements du 17 octobre 1961²¹. Le livre de Jean-Luc Einaudi et la fondation de l'association Au nom de la mémoire, par Medhi Lallaoui, enclenchent une première dynamique qui conduit à une « redécouverte » des massacres d'octobre 1961. Dans la foulée de cette timide médiatisation de 1991, deux documentaires se penchent sur la question : *Le silence du fleuve*, de Mehdi Lallaoui et Anne Tristan, projeté à l'Institut du monde arabe (IMA) en 1991²², et *Une journée portée disparue*, en collaboration avec Jean-Luc Einaudi²³. Les deux documentaires exploitent abondamment les photographies d'Élie Kagan, déjà évoquées, ainsi que des extraits tirés d'*Octobre à Paris*, jouant d'ailleurs sur une forme d'ambiguïté : les extraits du documentaire n'apparaissent pas toujours comme tels, notamment les scènes de reconstitution, qui peuvent passer pour des images tournées directement lors des événements.

C'est le procès Papon pour la déportation des enfants juifs de Bordeaux, en 1997, qui marque le véritable tournant vers la reconnaissance des massacres du 17 octobre 1961. La partie civile fait témoigner Jean-Luc Einaudi sur le rôle de Maurice Papon dans la répression du 17 octobre, pour mettre en lumière son profil. En 1998, Jean-Luc Einaudi écrit dans *Le Monde* que Maurice Papon est responsable d'un massacre. Maurice Papon l'attaque en justice : le procès est l'occasion de la redécouverte de l'événement par le grand public. Alors que les quelques commémorations locales étaient jusque-là restées confidentielles, l'année 2001 voit la pose d'une plaque au pont Saint-Michel par le maire de Paris. L'affaire Aussaresses et le renouveau de l'histoire de la guerre d'Algérie entraînent un intérêt croissant pour ce massacre commis en métropole.

21 En 1985, Michel Levine avait publié *Les Ratonnades d'octobre : un meurtre collectif à Paris en 1961* (Ramsay), mais le livre n'a connu aucun succès. Il a été réédité en 2011 chez Jean-Claude Gawsewitch.

22 Il bénéficiera d'une plus large diffusion sur Arte en 2001.

23 *Une journée portée disparue*, de Philip Brooks et Alan Hayling, documentaire, 52 minutes, 1992.

La commémoration du cinquantenaire

Jusqu'à sa mort en 2010, Jacques Panijel a refusé l'exploitation du film, au motif qu'il voulait tourner une préface au film sur la notion de « massacre d'État ». Le budget demandé semble avoir bloqué le projet. Les raisons de ce refus sont confuses, mais semblent avoir tenu, en partie, à la crainte d'une instrumentalisation politique du film. C'est après sa mort, en 2010, que ses héritiers ont accepté que le film soit enfin exploité. La sortie du film a donc parfaitement correspondu avec la commémoration du cinquantenaire des événements. Cette commémoration a donné lieu à de nombreuses initiatives locales organisées par des associations et municipalités de gauche (à Nanterre, Gennevilliers, Colombes, Paris, Lyon, etc.), l'État refusant toujours de reconnaître ce massacre. Le point d'orgue de ces initiatives locales était souvent la diffusion du documentaire. Au même moment, le film sortait officiellement dans quelques salles en France (une seule à Paris). Une préface a été tournée par Medhi Lallaoui, qui a choisi de filmer plusieurs historiens donnant leur propre interprétation des événements du 17 octobre 1961, et qui insistent dorénavant sur les responsabilités au plus haut niveau de l'État.

CONCLUSION

L'importance et la force de ce film reposent sur ses conditions de production : il s'agit d'un film de combat, destiné à démonter les mensonges de l'État sur la répression menée en octobre 1961 par la police parisienne contre ceux qu'on appelait alors officiellement les « Français musulmans d'Algérie ». Si l'État n'a pas reconnu officiellement ce massacre, il est désormais connu d'un public beaucoup plus large que celui des seuls militants. *Octobre à Paris* a sans aucun doute joué un rôle majeur dans la transmission de cette histoire.

Présentation du film , *La Chine est encore loin* (Malek Bensmail, 2008)

**Malika Rahal¹
Malek Bensmaïl**

LE FILM QU'ON VA VOIR EST UN FILM TRÈS CONTEMPORAIN, film de 2008, où le thème principal, à mon sens, est la question de comment on raconte l'histoire de la guerre d'indépendance en Algérie aujourd'hui. Malek Bensmail la traite de façon très sensible, par le portrait d'un petit village d'une ville des Aurès, où il s'intéresse en particulier à la façon dont les choses se passent à l'école, notamment comment on enseigne l'histoire.

On donnera peut-être plus d'explications historiques après, dans la discussion, mais je voudrais d'emblée poser deux ou trois jalons qui aident à comprendre la portée du film. Le premier est de rappeler que Malek Bensmaïl s'y attaque à quelque chose d'extrêmement sensible : il se localise dans l'Aurès, dans une ville où a eu lieu l'un des attentats du 1^{er} novembre 1954, le point de départ de l'insurrection algérienne, effectivement point de départ du soulèvement, mais aussi point de départ du grand récit mythique qui se constitue dès la guerre, et s'étoffe dans les années de l'Algérie indépendante. Avec ce choix de l'Aurès comme cadre du film, on est placé au centre de la mythologie nationaliste, le cœur de la révolte, le cœur du mouvement révolutionnaire, le cœur de la lutte armée.

Et certaines des choses qui vont peut-être vous paraître anecdotiques ne le sont pas du tout : qu'est-ce qui se passe au moment de cet attentat dont les Monnerot sont victimes ? Est-ce qu'on a bien fait d'agir ainsi,

¹ Présentation faite en public par Malika Rahal en présence du réalisateur, Malek Bensmail, le jeudi 1^{er} décembre 2010 lors des rencontres cinéma et histoire dans le cadre du festival Entrevues, Belfort.

est-ce que c'était une erreur, est-ce qu'on s'est trompé ? Malek Bensmaïl s'attaque à cette question très en douceur et, pourtant, d'une façon très subversive parce que dans l'Algérie indépendante, le récit de la guerre d'indépendance est le point de la légitimité politique. Pour être légitime politiquement, il faut avoir été dans le mouvement révolutionnaire dès l'origine, et le plus près possible de son point d'origine. Or, le film se place à l'origine même de ce mouvement pour en questionner la validité. Il le fait très sereinement, mais c'est en réalité un travail de contestation d'une mythologie nationale d'une très grande importance.

Il y a un autre point sur lequel je voudrais insister parce que cela ne vous sautera pas forcément à l'oreille, c'est ce qui se passe dans ce film autour de l'usage de la langue. On pourrait parler beaucoup de la question des langues en Algérie, mais je voudrais simplement indiquer que tous les personnages du film ne parlent pas en réalité la même langue, et que tous ne parlent pas avec les mêmes registres de langue. Les enfants que vous allez voir parler à l'école sont des enfants dont la langue courante, la langue maternelle, est le chaouiïa, qui n'appartient pas à la famille des langues arabes. Ils se trouvent dans une école où ils prennent la parole dans une langue plus formelle qui est l'arabe littéral. Certains personnages, mais pas tous, sont en mesure d'utiliser aussi l'arabe dialectal, plus fluide et plus courant. Donc, pour les enfants, l'école est le lieu d'acquisition d'une langue qui ne leur appartient pas (encore) et, diront certains, même si ça peut se discuter, qui leur est étrangère. De fait, certains dialogues avec leurs maîtres ont lieu dans cette langue qui n'est pas, ou pas encore, pas complètement, leur langue de tous les jours. C'est une des grandes subtilités du film que de montrer cet usage des langues.

Il y aurait énormément d'autres choses à dire, je les garde peut-être pour après, peut-être pour répondre aux questions que vous aurez, en compagnie de Malek Bensmaïl. En attendant, je vous souhaite une excellente projection.

PROJECTION DU FILM

C'est difficile de reprendre la parole aussitôt après un film sans avoir pris le temps de laisser sédimenter les impressions. Pour reprendre certaines des choses que je vous disais juste avant le film, il y a quelques fils, en tant qu'historienne, que j'aimerais tirer et qui peuvent peut-être amener à la discussion avec Malek Bensmaïl qu'on a le plaisir d'avoir avec nous pour la discussion. Je lui disais tout à l'heure que le moment qui m'a le plus marquée comme historienne dans le film, c'est le moment où l'on demande à la petite fille Bisma de raconter son histoire avec son grand-père qui

a été moudjahid. L'instituteur, pour l'encourager à raconter, lui dit : « Mais raconte, raconte encore, ne t'inquiète pas, je te corrigerai ». Pour moi, ce moment est très significatif de quelque chose qui est un petit peu compliqué après chaque situation de guerre, mais en particulier en Algérie : c'est cette situation où les familles ont des histoires de martyrs des histoires d'anciens combattants, qu'elles ont leurs propres deuils à faire, donc elles ont beaucoup à raconter pour surmonter l'épreuve qu'elles viennent de franchir. Ces histoires se racontent dans un cadre politique, culturel qui est très contraignant, finalement, parce qu'il impose un certain nombre de normes qui fait que justement cet instituteur peut dire : « Tu vas voir, je vais te corriger, s'il y a des petites imperfections dans ton récit, je vais le rendre bien ». Autrement dit, pour que le récit soit efficace, pour que le récit soit bon, il doit respecter un certain nombre de règles et je pense que c'est un des éléments très forts de ce film, que de montrer l'opposition entre deux genres de récits. Un genre qui s'ossifie, qui se cristallise, qui devient très rigide : c'est celui des commémorations publiques, c'est celui de la cérémonie officielle où les gens se bagarrent pour savoir qui était là, qui n'était pas là et on se dispute. Ce sont des disputes qu'on a revu émerger récemment dans le contexte algérien, les anciens héros s'accusant mutuellement de ne pas avoir été à l'endroit où ils prétendaient avoir été, etc. On a vraiment ce récit rigide, officiel. On le voit aussi dans les dessins des enfants qui sont très guidés et devenus formels (« pourquoi tu lui dessines un sabre, dessine-lui un fusil ? », demande l'instituteur).

Peut-être que certains étaient à la projection du film *J'ai huit ans* où les dessins des enfants étaient des dessins réalisés pendant la guerre, et dans l'immédiat après-guerre. Ce sont des dessins beaucoup plus vivants, beaucoup plus mobiles, avec davantage d'émotions que ces figures très stéréotypées de la gloire, du sacrifice et de la victoire sur la France. On a ces récits durs et figés et, par contraste, on a ces moments où jaillit du récit qui n'était pas prévu. C'est le moment où, par exemple, le vieux dit : « Je veux bien parler, mais pas ici », et il se met à raconter une histoire qui est un peu différente, et qui ne colle pas tout à fait avec l'histoire de l'apparatchik au moment de la cérémonie officielle. Et il dit : « Oui, mais je ne l'ai pas vraiment fait exprès, c'était une boulette ». Voilà, tuer les instituteurs², c'était une boulette ! C'est une boulette qui a énormément de sens car aller tuer des instituteurs, c'était donner du soulèvement une image désastreuse, car ce sont des porteurs de savoir, ce sont des gens qui viennent de la métropole, qui n'incarnent pas du tout le grand colon. Ça a un sens très lourd lorsqu'il dit et place une erreur dans le moment originel de la révolution.

2 Il s'agit des Monnerot.

Et l'autre moment où l'on a ce jaillissement du récit qui n'est pas figé, c'est le moment où les anciens élèves des Monnerot rencontrent les instituteurs d'aujourd'hui et racontent. Là non plus, leur récit ne colle pas très bien avec ce qu'on attend d'eux. Les instituteurs leur demandent : « Vous êtes sûrs ? Vous ne vous êtes pas sentis opprimés dans votre usage de la langue arabe ? » Et non, ces vieux-là, lorsqu'on les interroge à ce moment-là, n'ont pas envie de dire qu'ils se sentaient opprimés dans l'usage de leur langue. L'histoire officielle exigerait qu'ils répondent oui à cette question. Et pourtant, ils donnent une version très touchante et sensible de leur histoire. Pour ma part, je n'avais jamais entendu parler des Monnerot de cette façon-là. J'avais, d'une certaine façon, oublié que les Monnerot étaient des vraies personnes. Et entendre parler ces vieux messieurs du sourire de Madame Monnerot, ça m'a infiniment touchée car c'est une figure, un personnage, qui avait toujours existé dans ma connaissance de la guerre de libération nationale, de la guerre d'indépendance, de la guerre d'Algérie et comme personnage, elle était dénuée de vie. D'une certaine façon, Malek Bensmaïl est à la recherche, dans ce film, de récits vivants dans les failles du récit très officiel, très cristallisé, très durci, avec lequel, manifestement, il a un contentieux.

Et enfin il y a ce plan où la petite fille est en train de lire un texte sur 1954, et sur ce que représente cette date mythique dans l'histoire. Et la caméra file vers la fenêtre comme pour s'échapper. Mais la fenêtre est fermée par des grilles, et on est emprisonnés dans le récit. J'ai eu l'impression que c'est ce que tu voulais dire dans ce film ?

Malek Bensmaïl

Oui, c'est un film qui, en même temps, retrace véritablement un espace historique, probablement, mais aussi un espace que j'ai vécu. J'ai vécu toute ma jeunesse en Algérie, donc j'ai eu affaire à l'école algérienne et parfois, et souvent, on était dans cet endoctrinement. Bien sûr que les grilles m'ont beaucoup touché parce que cela m'a rappelé mon enfance, car on avait véritablement le désir de plutôt penser l'avenir, de voir l'avenir plutôt que ce passé-là. Mais j'entends aussi cette grille comme un univers de liberté, ces enfants-là s'ennuient, alors la question est de savoir pourquoi ils s'ennuient, c'est lié à une pédagogie. Qu'est-ce qu'on dit ? J'ai vraiment une réflexion à porter sur le système éducatif, c'est-à-dire comment on peut à la fois mythifier une guerre, ce qui est très bien, mais en même temps pouvoir la transmettre et pour qu'elle puisse être transmise dans un contexte plutôt apaisé et non pas ennuyeux, et c'est vrai que les enfants ont besoin de cette liberté, donc il y a cet espace et c'est pour ça que le film travaille énormément sur cette idée d'espace, sur cette idée de liberté. Et cela est très important parce qu'il y a effectivement des couches, des sous-couches

qui sont liées au dispositif éducatif, au dispositif politique et au dispositif religieux aussi. Il y a des cheminements, et les enfants, c'est nous en même temps, comment on perçoit, qu'est-ce qu'on nous dit de l'indépendance, de la guerre, des Français, et cela est très important, je pense, pour que nous, Algériens, nous puissions passer à une autre étape. Et je pense que ce film travaille un peu cette idée d'une étape ultérieure. Ne restant pas uniquement dans cette guerre, mais comment passer d'une guerre à une Algérie indépendante. Cela veut dire que c'est un film qui travaille, à travers mes personnages, à travers les personnages des deux instituteurs, de l'ensemble des enfants, etc., la question de la décolonisation, et moi j'ai envie de la travailler en tant qu'Algérien, je n'ai pas envie qu'il n'y ait juste que des regards étrangers, mais j'ai envie moi de porter ce regard-là, et même si cela déplaît au système, même si c'est problématique par rapport au système algérien, ce n'est pas grave parce que je pense qu'on a besoin de mûrir, on a besoin d'avancer. C'est à nous de faire ce travail-là en tant qu'historiens, en tant que cinéastes. C'est important voilà !

Malika Rahal :

Je ne sais pas si certains d'entre vous ont des questions à poser.

QUESTIONS DU PUBLIC

Madame X

Une question concernant les témoignages de ces anciens combattants que je connais bien. S'ils vous ont révélé de tels faits, de cette manière-là, est-ce que c'est parce que, au préalable, vous avez eu de longs entretiens avec eux, est-ce que vous les connaissez de longue date ? Est-ce que vous avez eu un tissu de relations locales dans la région ou est-ce que, spontanément, ils ont répondu comme ceci à vos questions ?

Réponse de Malek Bensmail

Non, très sincèrement, je pense qu'on a un peuple qui est un peuple absolument génial, c'est-à-dire qu'on a une population qui a véritablement envie de communiquer. On a envie de communiquer, c'est très important. C'est vrai que j'ai fait un repérage une année à l'avance, mais pour la partie des anciens combattants et des anciens élèves de Monnerot, c'est une question qui a été plutôt posée sur le tournage et donc, on a un peu provoqué ce tournage, cette scène avec les deux instituteurs et les anciens élèves de Monnerot, et c'est vrai qu'il y a eu cette idée de cheminement, d'une scène qui oscille entre cet espace documentaire et cet espace qui est de l'ordre du système éducatif, donc c'est vrai que c'est un espace qui a

été travaillé sur le moment, mais c'est un espace qui est du coup beaucoup plus intense que s'il avait été travaillé en amont. Et ça, je pense que même si on l'a décidé avec Mohamed Enasser, on a décidé de trouver une scène, d'explicitier cette scène par cette rencontre. Une rencontre qui est une rencontre plutôt charnelle et, en même temps, historique, quelque chose qui est de l'ordre du corpus. Et moi, ça m'intéresse en tout cas.

Madame X

Encore une question avant de laisser la parole à d'autres. Est-ce que vous pensez que le particularisme régional et le fait qu'on soit dans une région qui n'est pas arabisante pour les enfants au quotidien, est-ce que cela a une influence sur la construction mémorielle ou pas ? Est-ce que dans une région arabisante ou pas, on aurait eu les mêmes propos et les mêmes révélations, on va dire du même ordre ?

Réponse de Malek Bensmaïl

Alors ça, c'est une bonne question ! Je ne sais pas si on aurait eu les mêmes révélations, mais je pense en tout cas que bien évidemment il y aurait, je ne dis pas des réponses, mais je pense que c'est plutôt de l'ordre du ressenti. C'est un film qui travaille la question du territoire et elle n'est pas liée uniquement à la question de la langue parce que je pense que la langue est vraiment travaillée dans ce film, avec des strates qui sont liées au graphique, à l'appartenance, à la politique d'arabisation et à une histoire de la colonisation. Tout ça se mélange et c'est là où ça m'intéresse... C'est-à-dire que, du coup, c'est un village qui mélange, exploite totalement l'ensemble de ces paramètres et, du coup, il y a des espaces qui, pour moi, sont très intéressants en tant que cinéaste, presque de la même manière qu'un historien, c'est-à-dire qu'un chercheur. Comment fonctionne la langue, comment elle se crée, comment elle s'écoute, comment est-ce qu'on est vivant à ce moment quand on décrit effectivement son grand-père ou son père ou son oncle qui a mené des combats contre l'armée française, etc. C'est là où je trouve qu'il y a des paramètres linguistiques qui sont extrêmement intéressants.

Robert Belot

Simplement pour dire que j'ai beaucoup aimé la beauté de ce film. On a parlé du sens historique, mais la première approche, c'est cette beauté que vous avez su restituer. Il y a une image magnifique, une photographie sublime. Et comme disait Roland Barthes, il y a deux modes de lecture sur ce film, le feuilleté de la signifiante et l'effeuillement du signifié, mais ce que vous avez réussi à faire, c'est d'après cette beauté, cette approche subjective et non didactique, non démonstrative, vous arrivez à faufler quelque

chose de très important qui est le début de la déconstruction d'un mythe, peut-être, et ça, c'est très fort. Mine de rien, sans crier gare, vous touchez quelque chose d'important et ma voisine me dit que le couple Monnerot, finalement, on n'en parle quasiment pas dans les discours officiels. Est-ce que c'est vrai ? Et ma deuxième question, est-ce que ce film a été diffusé en Algérie et comment a-t-il été perçu ?

Réponse de Malek Bensmail

C'est un tournage qui s'est fait sur quatre saisons. Il y avait probablement une question qui était importante qui était la question de l'archive : qu'est-ce que je fais de l'archive, est-ce que je réintègre une part de l'archive ? Parce qu'il y a des archives autour de cet attentat de Monnerot. J'ai pu retrouver des correspondances de Monnerot et j'avais bien entendu cette excitation de pouvoir l'intégrer dans le film et puis, je me suis dit non... Peut-être que ce film se situe ailleurs, il se situe dans une sorte de présence et de présent qui n'avait peut-être pas l'obligation de convoquer une archive et de convoquer ce rapport au passé. Je pense que ce passé-là doit être hors-champ, qu'on doit être à l'écoute et qu'on doit l'imaginer. Du coup, cela m'a donné envie de travailler les paysages. Pourquoi les paysages ? Parce que je pense que dans l'ensemble de mes films, en Algérie en tout cas, je trouve que nous sommes très pauvres en termes d'iconographies sur l'ensemble de la géographie du territoire algérien et j'avais ce désir, tout au long de mes films, d'aller filmer des régions différentes, des paysages, des villages, etc., et ça, c'est très important parce que je considère que j'ai envie de créer une archive de demain. J'espère que cette archive ne sera pas une archive française, mais qu'elle sera aussi une archive algérienne. Et parce qu'on a cette problématique du rapport à la mémoire et du rapport à l'archive et quand je dis l'archive, c'est important parce qu'on ne se rend pas compte dans un pays comme la France ou comme le continent européen qui a fait un travail depuis des lustres sur la mémoire, sur l'audiovisuel, sur l'archive, etc. Mais on ne se rend pas compte pour des pays nouveaux, des pays neufs comme l'Algérie, qu'est-ce qu'une archive et il n'y a pas de conscience là-dessus, c'est-à-dire qu'il y a une conscience qui est liée au mythe mais qui n'est pas liée à sa population, à son peuple, à la sève du peuple. Et moi, je pense qu'il est important qu'il y ait des cinéastes qui se préoccupent de ce rapport au territoire, au paysage, à cette beauté, aux gens, et ça, c'est très important d'enregistrer et de créer notre propre archive de demain. Maintenant, cela peut être une utopie car je ne sais pas ce que vont devenir mes films. Est-ce qu'ils seront achetés ? Intégrés dans les archives algériennes ? Je ne sais pas, parce que pour l'instant, je n'ai pas été très aidé par le système algérien, mais peu importe, on continue à faire ce travail, ce n'est pas un système, ce n'est pas

une dynamique politique d'un pouvoir, d'un État qui fait le cinéma. On continue à faire le travail par l'argent qu'on trouve par ailleurs, ce n'est pas un problème. Mais se pose la question d'aller vers l'avenir, donc de transmettre, et la question de ce film est liée à la transmission. Que fait-on de cette transmission? Comment peut-on transmettre notre histoire, l'histoire de l'Algérie, de la guerre, de la colonisation et des conquêtes. J'ai l'impression que l'Algérie ne s'arrête que sur la conquête française en 1830, puis sur une guerre de 1954 à 1962. C'est dramatique parce que dans le village dans lequel j'ai tourné durant une année, on est à 30 ou 40 kilomètres de Timgad. Les enfants ne connaissent pas Timgad qui est une ville romaine, à ciel ouvert. Donc tout le rapport à l'empire gréco-romain n'est pas tellement transmis et c'est terrible. C'est-à-dire que l'histoire est dans une sorte de mythe et qu'il faut essayer de casser ce mythe. C'est un film qui travaille l'idée de la mémoire, de ce que l'on est censé, en tout cas, transmettre dans le système éducatif.»

Madame Y

Je voudrais revenir sur cette question de mémoire. Vous convoquez les anciens, mais je suppose que ces enfants que vous avez filmés pendant toute une année ont fini par savoir un petit peu ce que vous faisiez. Est-ce que vous avez parlé à ces enfants du couple Monnerot, de la présence de ces instituteurs ? Les grands s'en souviennent, d'accord, mais la question est là, justement : est-ce que ces enfants ont appris quelque chose grâce au tournage de ce film sur l'existence de ce couple malheureux parce qu'il a une fin absolument dramatique ?

Malika Rahal

Je vais rajouter une petite question. Quand on fait un film, j'imagine qu'on se présente quand on pose sa caméra, son micro ; on dit quelques mots sur le projet qui est en cours. En regardant le film, je me suis demandé comment tu avais présenté ce projet ? Est-ce que c'était un projet sur les Monnerot, est-ce que c'était un projet sur l'école ? Quel était l'argumentaire que tu as présenté, d'abord ?

Réponse de Malek Bensmaïl

Alors pour répondre à Madame Y, alors c'est vrai que la question des Monnerot, pour les enfants, n'existait pas, mais même pour les instituteurs. Il faut savoir que les instituteurs enseignent dans la même classe où enseignait le couple Monnerot, mais ils n'étaient pas au courant ou vraiment très lointainement, les enfants encore moins, bien entendu. D'autre part il n'y a pas de rapport à la France dans ce village pour les enfants. On est ailleurs, on est dans une sorte de temps qui n'est pas le même et

ça, il faut vraiment s'en rendre compte quand on est sur place, quand on tourne sur une année. Pour répondre à la question de comment on a intégré le village. Bien entendu, j'ai fait des repérages en amont, après on est arrivés avec notre équipe, on était très peu, cinq ou six à peu près... Un chef-opérateur, un ingénieur du son, c'est moi qui cadrais à la caméra. C'est vrai qu'assez vite, ce que je fais généralement sur l'ensemble de mes films, c'est que j'essaie de faire participer les personnes que je suis censé faire participer, que ce soit dans un hôpital psychiatrique, que ce soit dans d'autres institutions. Ici, à l'école, ce que j'ai fait pendant une semaine, on n'a pas tourné du tout. J'ai passé du temps avec les élèves pour leur montrer ce que c'était une caméra, un perchman, un ingénieur du son, les micros qui étaient collés, ceux qu'ils ont sur leur chemise, etc., pour qu'ils prennent conscience véritablement de ce qu'est un tournage et puis, petit à petit, la première saison, ça été difficile. Il fallait pour la première fois qu'ils acceptent une équipe de tournage. J'avais un ingénieur du son qui était d'origine iranienne et un chef opérateur français. Ils avaient tous plus d'accointance, tout le village d'ailleurs, avec l'Iranien, parce que l'Iranien représentait celui qui, justement, contraît un peu l'Occident. On l'appelait d'ailleurs « Monsieur Uranium », et quand il passait, on lui disait : « As-salām 'aláykum Monsieur Uranium ». Et lui, bien entendu, était hors de lui, car issu d'une famille plutôt dans l'opposition, donc il n'acceptait pas. Mais je lui ai dit : on reste en silence, on avance et c'est important. C'est important de rester avec ces élèves et, en même temps, avec le village, l'approche qu'on a dans un dispositif de documentaire, c'est une approche vraiment de longue haleine. Le temps doit travailler pour nous et on ne doit pas toujours tourner, je ne crois pas à ce dispositif où l'on tourne sans arrêt. Parfois, j'ai demandé à ce qu'on pose toutes les caméras, tous les dispositifs techniques, etc., et on allait se balader dans le village, on allait jouer au football avec les enfants, etc. Mais ça ne veut pas dire que le village était ouvert. Le village était fermé la première saison jusqu'à la deuxième, c'est-à-dire de septembre à décembre. C'était un village plutôt fermé. Pourquoi ? Parce que je revenais sur les traces de Monnerot et le village pensait que c'était, encore une fois, une enquête sur l'attentat du couple Monnerot. Or, ce n'était pas ça, mon intention première, et j'ai dû m'expliquer plusieurs fois et ça a été compliqué à faire comprendre et dire voilà ce qui m'intéresse, c'est votre vie au quotidien, la transmission, le système éducatif, ce qu'il se dit, se vit dans le village. Et petit à petit, ils ont saisi, ils sont revenus, ils ont eu peur, etc. On est passés par des phases comme ça, mais c'est très intéressant parce que je préfère un tournage qui se passe dans la difficulté plutôt qu'un tournage qui va vite. Et j'ai dû passer par des moments difficiles et c'est plutôt Mohammed, le professeur

des matières en arabe, qui a été plutôt méfiant. Nasser a été plutôt partant pour participer, pour essayer, etc. Et moi, je leur ai expliqué une chose très simple : c'est que, pour moi, le documentaire, c'est faire des films avec, pas sur les gens, ça ne m'intéresse pas de faire des films sur des gens, des institutions, mais avec les gens, les institutions, c'est-à-dire comprendre ce qu'il se passe, comment les gens fonctionnent, faire un bout de chemin avec eux. Ce que je fais généralement sur l'ensemble de mes tournages, c'est que je montre très vite les rushes de mes films, c'est-à-dire que je tourne et deux, trois jours plus tard, je montre à l'ensemble des instituteurs, des élèves, etc., ce que j'ai tourné, pour qu'ils prennent conscience. Alors ici, en France, on parle de décharge, on fait signer des choses, mais moi, je ne veux pas faire signer des choses en Algérie, parce que ça présuppose tout de suite une sorte de juridiction qui devient très compliquée en Algérie, donc je préfère plutôt ce rapport oral, c'est-à-dire garder ce rapport à l'oralité, donc montrer l'image et dire voilà : est-ce que tu continues toujours d'accepter d'être un corps, une réflexion, d'être un personnage dans le film ou non ? Alors certains se retirent, certains acceptent d'aller jusqu'au bout et ça, c'est très intéressant, parce que ça veut dire que, du coup, ils comprennent qu'ils sont dans une sorte d'espace documentaire, mais en même temps, d'espace de jeux. Dans cet espace de jeux, moi ça m'intéresse beaucoup parce qu'il y a pour moi l'espace fantasme donc là-dedans, on a envie de se marier avec une Française, on délire sur : « Ah, les Chinois, ils sont sympas ! », peu importe... C'est très bien parce que cela révèle une situation qui est probablement une sorte de contre-pouvoir, mais peu importe, l'idée, c'est d'essayer de capter tous ces territoires, ce que j'appelle, moi, les territoires invisibles. On filme [l']invisible, quelque chose que l'on voit physiquement, que l'on comprend à l'oreille, mais on filme probablement beaucoup d'espaces invisibles et c'est ça qui, moi, m'intéresse, voilà.

Monsieur X

Vous n'avez pas répondu à la question qui était posée, à savoir si le film avait été diffusé en Algérie, parce que quelque part, moi, je l'ai perçu quand même comme un réquisitoire contre l'État actuel, donc ça m'intéresserait s'il a été diffusé et, par ailleurs, il y a un regard au scalpel je dirais, sans tendresse, clinique, et en particulier la question de la relation entre les enfants et leurs familles qui est traitée dans des séquences de rapports où la relation est vraiment très sèche. Est-ce que c'était lié à l'impossibilité de pénétrer en fait dans les relations familiales ou est-ce vraiment représentatif de la relation ?

Réponse de Malek Bensmaïl

Sûrement que ce n'est pas représentatif de la relation, c'est-à-dire que, bien entendu, on arrive à un moment où l'on a pu pénétrer dans l'école, et puis, petit à petit, dans le village. Puis, les enfants nous ont ouvert aussi aux rapports qu'ils ont avec leurs parents, à leurs espaces intimes, etc. Donc les choses se font très difficilement, il faut savoir qu'en Algérie, il n'y a pas d'espaces documentaires c'est-à-dire qu'il n'y a pas tout le rapport à l'image qu'on peut avoir en Europe, donc vous imaginez bien qu'il y a une difficulté absolue, une difficulté qui, moi, m'intéresse, qui est passionnante car elle est très difficile. Il n'est pas simple de mettre un pied dans une institution, de pousser les portes, de pousser les portes de la tradition, de rentrer dans une école coranique. Tout ça est compliqué, vous imaginez bien aujourd'hui même, ne serait-ce qu'en France, tout le rapport complexe qu'il peut y avoir au rapport à l'image. Dès qu'on tourne, on doit flouter, alors vous imaginez bien qu'en Algérie, ce n'est pas simple aussi, alors c'est des représentations probablement totalement différentes mais en tout cas, il y a aussi une difficulté de tournage. Oui, le rapport au système, j'ai un rapport qui est complexe alors le film n'a pas encore été montré en Algérie, il n'a pas encore été autorisé. On avait fait la demande de visa d'exploitation en même temps que la sortie du film en France, ça n'a pas été possible et on a bataillé avec mon coproducteur et mon distributeur pour pouvoir avoir cette possibilité de le distribuer et, au bout de deux années de batailles bureaucratique, administrative et politique, on n'a pu avoir le visa d'exploitation que récemment, donc on va essayer de le sortir. Mais ça ne veut pas dire que, parce qu'on a le visa d'exploitation, c'est possible. On peut aussi avoir encore des problématiques bureaucratiques liées aux douanes, des sorties de copies, etc. C'est toujours complexe parce que ce sont des films qui vont non pas juste à l'encontre d'un système, mais qui vont dans un dispositif qui n'est pas un dispositif qui continue à mythifier la guerre d'indépendance. Oui, il y a eu une guerre, oui, il y a eu une décolonisation, mais pour moi, l'idée de ce travail est de continuer à faire ce travail de la décolonisation, c'est-à-dire, aujourd'hui, un travail contemporain, qu'est-ce qu'il se passe aujourd'hui ? Comment on perçoit la guerre d'Algérie en Algérie ? Il ne faut pas que ce soit quelque chose de virtuel, mais qu'on puisse travailler ce territoire-là, cette terre-là de manière très concrète. Moi, je crois beaucoup en ça et je pense qu'en tant qu'Algérien, c'est à nous à le faire, à bousculer tout ce qui est de la retenue, du mythe et c'est important de travailler là-dessus je crois.

Madame Z

Je voulais savoir si c'est pour les mêmes raisons évoquées par Monsieur et par vous, à l'instant, concernant le rapport à la famille et à l'image,

que les mamans, les femmes, sont relativement absentes du film, et est-ce que c'est la femme de ménage qui incarne à elle seule la parole de toutes ces femmes qui auraient pu s'exprimer au préalable. Une image qui m'a le plus touchée et pourtant, je suis historienne aussi, ça aurait dû être les anciens combattants, mais je les connais tellement bien, je les ai tellement côtoyés que je n'ai plus d'interrogations, de surprises à ce sujet-là. Moi, l'image qui m'a marquée par rapport à ce que vous dites concernant la photographie actuelle de l'histoire contemporaine de l'Algérie, c'est le regard de cette petite fille, à la fin, qui est voilée, en tenue, et qui regarde ces petits garçons se baigner, et je crois que quand on regardera votre film dans quelques années, il sera une très bonne réflexion par rapport à tout ce qu'il se passe et au « printemps arabe ». Ce sera une très bonne réflexion concernant le poids de la sacralité dans la société contemporaine algérienne.

Réponse de Malek Bensmaïl

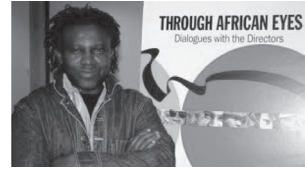
Oui, effectivement, la question de la femme s'est posée très vite. Moi, durant mon enfance, avec mes parents, on passait très souvent par cette région-là pour aller à Biskra pendant les vacances scolaires, et j'ai toujours eu un souvenir, je dirais, d'une femme chaoui qu'on voyait dans les villages. Je me rappelle que mes parents achetaient énormément d'objets d'artisanat, des tapis. Et c'est vrai que j'étais très touché par le fait que, dans ce village, tout au long de l'année, aucune femme n'était visible. Il y avait cette femme de ménage, Rachida, femme divorcée et qui ne voulait pas se laisser filmer tout au long de l'année. Et elle a bien accepté, par palier, c'est-à-dire que je lui ai dit : « Bon, j'ai du mal, on sent bien que c'est la première fois où j'ai véritablement un accès difficile aux femmes », et elle m'a dit : « Je veux bien t'autoriser à filmer l'espace de travail, le seau, de dos, etc. » Et les choses se sont vraiment faites par palier et elle a accepté. Elle a eu finalement une vraie réflexion de cinéma peut-être sans le vouloir, c'est-à-dire qu'elle a travaillé le cheminement. Plus tard, je m'en suis rendu compte au montage, c'est là où c'est vraiment intéressant l'espace documentaire. Parce que du coup, il y a un personnage comme ça qui peut amener un souffle extraordinaire à une structure de montage d'un film. Et je n'avais pas pensé, et c'est vrai que tout était fermé, et je me suis dit : ce n'est pas possible, c'est incroyable qu'on soit dans une société aussi fermée alors que dans les villes, on peut encore avoir accès effectivement aux rapports à la femme, etc. Et du coup, dans ce village non, et du coup, elle m'a donné comme ça une sorte de tempo. Je ne sais pas si c'était conscient de sa part, mais en tout cas, elle a travaillé ce tempo et elle a travaillé sur comment procéder. Elle a mis une sorte de rapport au cinéaste, du filmeur filmé et ça, c'est très intéressant, c'est-à-dire que

j'avais droit, toute la première saison, juste à son dispositif de travail et puis, après, elle m'a donné l'autorisation de filmer son dos, et petit à petit, il y a quelque part une sorte d'érotisme presque, le trois-quarts et, petit à petit, vers la fin, on est arrivé vers un face ou un profil-face, etc. Et je me suis dit que c'était extraordinaire parce qu'au montage, on s'en rend compte, parce que quand on rentre au montage, on a trois cents heures de rush et on se dit qu'est-ce que cette femme me raconte à ce moment-là et elle me raconte le film, c'est-à-dire qu'elle tire vraiment un fil, elle tire une structure, elle tire une matrice et pour moi, ça a été très important. À la fin du film, elle m'a dit : « Malek, je veux te voir, j'ai des choses à te dire, je sais que tu as filmé des profs, je sais que tu as filmé les instituteurs, les élèves, des gens du village ; je n'ai pas voulu témoigner, mais là, je crois que je vais témoigner ». Je lui dis : « Très bien, comment on fait ? », et elle me dit : « On va se retrouver un vendredi, c'est un jour férié chez nous ». Je lui dis : « Je viens chez toi », elle me répond : « Non, tu ne viendras pas chez moi, c'est un espace privé, tu viendras à l'école, j'ai les clés ». Et donc, nous nous sommes retrouvés un vendredi matin et elle m'a dit : « Je vais tout te dire de ma vie, mais je ne veux pas que tu me filmes, je veux juste que tu enregistres le son ». Je lui ai répondu : « Je serai bien obligé pour que le spectateur comprenne, il faudra bien, à un moment donné, que je mette bien le sens sur un corps ». Elle me dit : « Ce n'est pas grave ». Et c'est là où j'ai compris véritablement qu'il y a une intelligence et en même temps un rapport schizophrénique de dispositifs complètement séparés entre le corps de la femme et la réflexion. Donc elle a eu une réflexion extraordinaire, il y a eu une lucidité, quelque chose qui a été extrêmement émouvant pour nous-mêmes lorsqu'on l'a écoutée, puisqu'on a fait un enregistrement sonore, ce qui m'a donné après cette envie de scène finale avec elle qui raconte la position de la femme mais qui est une position presque du fait que les femmes chaoui(s) sont entrées dans un dispositif presque de tradition, de système politique idéologique, etc., qui fait que la femme ne peut plus vraiment s'exprimer en collectif. Cela m'a donné cette idée de métaphore, presque de représentation. Alors bien sûr, encore une fois, c'est une représentation d'un village à un moment t. Est-ce qu'une autre femme ou d'autres femmes dans un autre village, auraient parlé de la même manière ou dans une autre ville ? Probablement pas, mais peu importe, l'idée est qu'il y a cet espace d'enregistrement, cet espace de traçabilité, d'empreinte et ça, c'est très important de continuer à enregistrer les empreintes des villages, de villes, de géographie. Pour moi, c'est ça, c'est ce travail de géographie qui est très important.

Entretien et début d'analyse Jean-Marie Téo : l'œil de l'émigré

Momar Kane

Conditions techniques :
Entretien filmé en Betacam numérique d'une durée totale d'à peu près 2 h 30.
Deux pistes son (caméra et micro-cravate)
Il a été effectué en français
Images et son : Mathias Touzeris



HISTORIQUE

Cet entretien, réalisé jeudi 10 mai 2012, fait suite à un dialogue amorcé à Belfort lors du colloque organisé par l'université de technologie de Belfort-Montbéliard sur l'histoire du cinéma africain. La discussion portait sur l'enseignement du cinéma africain. La présence de François Fronty d'Africadoc, qui propose une formation à destination de jeunes réalisateurs africains, avait soulevé la question du conflit existant entre ces cinéastes en herbe et les pionniers du cinéma africain.

Pour Jean-Marie Téo, cinéaste camerounais vivant entre la France, les États-Unis et le Cameroun, le reproche fait aux anciens de ne s'être pas donné beaucoup de peine pour aider les jeunes sonnait comme une indécence et même comme un affront. Il a fallu se faire tout seul contre vents et marées, assumer un projet artistique visant à la transformation des sociétés africaines soumises aux diktats des « chefs » ; que ce soit le colon ou son successeur africain. Par ailleurs, la démarche visant à l'émergence d'un cinéma documentaire africain ne semblait tenir aucun compte de l'existence des films de Jean-Marie Téo. Depuis cette date, j'ai revu certains des films de Jean-Marie Téo. À cette occasion, il m'a semblé que le fossé qui apparaissait entre Jean-Marie Téo et la nouvelle génération

de réalisateurs formés dans le cadre d'Africadoc tenait pour une part à la situation particulière de ce dernier : il porte sur l'Afrique le regard de l'émigré qui a dû fuir son propre pays et qui est très sensible à la logique prédatrice du paternalisme sous toutes ses formes.

ÉVOLUTION AU COURS DE L'ENTRETIEN

L'entretien a permis de faire émerger la problématique du rapport « voyageur »/« sédentaire » dans l'esprit de Jean-Marie Téo. En effet, l'un des moments les plus marquants de l'entretien survient lorsque Jean-Marie Téo constate que toute sa cinématographie peut être lue comme la projection d'un dialogue parfois conflictuel en lui entre le « voyageur » et l'« autochtone », selon les termes suggérés par ma question, entre l'itinérant et le sédentaire, entre celui qui a une vision globale et celui dont la perception du réel relève du local. J'avais pris soin d'orienter l'entretien directement sur la question du collage et du caractère fragmentaire de ses films documentaires afin de mettre en avant l'aspect « moderne » de sa démarche et tenter d'éviter d'introduire les éléments d'un conflit latent entre Jean-Marie Téo et Africadoc. Après une pose que nous pensions définitive, Jean-Marie Téo a lui-même introduit la question de l'émergence d'une jeune école de films documentaires en Afrique. Citant nommément ses « adversaires », il tient à faire passer un message : « Les anciens méritent au moins une petite reconnaissance ». J'ai alors introduit la notion de conflit œdipien entre ces « fils » qui veulent tuer le père et ces pères qui n'acceptent pas d'être tués avant d'être reconnus à travers leurs films. Jean-Marie Téo l'a reprise à son compte pour souligner l'ignorance de ces jeunes qui veulent faire quelque chose de différent alors que, souvent, ils n'ont même pas eu accès aux films dont ils voudraient se démarquer. La critique, sans inventaire préalable, tiendrait donc à une stratégie « commerciale » : il s'agit de vendre du nouveau, de jouer la rupture pour faire parler de soi et obtenir des financements.

Deux appels téléphoniques ont été reçus par Jean-Marie Téo durant l'entretien. L'un des deux évoquait directement l'entretien en cours.

Après cette rencontre, j'ai visionné tous les films de Jean-Marie Téo dont je disposais, à la recherche d'une articulation plus précise au programme ANR MIPRIMO, « La migration prise aux mots. Récits, circulation des imaginaires et dynamiques sociales dans les migrations ouest-africaines », dans le cadre duquel je suis employé comme chercheur et comme réalisateur de film. J'ai fait à rebours la lecture de la filmographie de Jean-Marie Téo en prenant les films dans l'ordre chronologique inversé. J'ai d'abord visionné les derniers films, puis les plus anciens, en

remontant dans le temps, sans trouver un rapport direct entre ses films et notre projet de recherche. Dans l'ensemble des films, la problématique est sous-jacente, mais elle n'apparaît pas toujours de façon évidente. En effet, la mobilité Sud-Sud n'apparaît qu'en tant qu'elle constitue une étape dans un projet migratoire visant principalement l'Europe. Cet aspect des migrations Sud-Sud recoupe bien sûr notre terrain d'enquête et d'analyse, mais ne s'y limite pas. Puis, un moment particulier de l'entretien m'est revenu à l'esprit : en effet, tandis qu'il présentait sa propre filmographie, Jean-Marie Téno s'est arrêté longuement sur un de ses films en particulier. Il s'agit du film *Hommage*. Je me suis rendu compte que ce film n'apparaissait que comme un bonus sur le DVD intitulé *Chef*. Le film en question parle bien d'une mobilité Sud-Sud. Cette problématique y est clairement thématifiée à travers une prise en charge presque « théorique ». Le mouvement migratoire passe du village à la ville et le narrateur (voix *off*) insiste sur l'opposition classique entre les deux en évoquant les raisons qui déterminent le voyage. Comme dans une psychanalyse, il a fallu remonter à la source pour comprendre la relation œdipienne que Jean-Marie Téno entretient avec les jeunes cinéastes à la recherche d'une figure paternelle. En effet, son propre père est mort dans un accident de la circulation dans la grande ville et tout le propos du film consiste à mettre en image la cause de cet accident. Cette cause, c'est la ville séduisante et dévorante que le cinéaste oppose au village. À la fin du film, le visage du père apparaît. Il est d'abord partiellement caché par des images mouvantes puis la mobilité des images en surimpression s'estompe et la photographie occupe le champ de la caméra. Le spectateur comprend alors le titre du film. Il s'agit d'un hommage à un père migrant qui a quitté le village pour la ville et qui s'est fait renverser par une voiture. À intervalles réguliers, un tableau de peinture naïve représente le moment précis où un personnage est écrasé par un bus.

MISE EN SCÈNE ÉNONCIATIVE

L'entretien qui s'est tenu face caméra et hors caméra s'est déroulé dans la cuisine américaine qui fait aussi office de bureau à Jean-Marie Téno à Mèze, non loin de Sète. Jean-Marie Téno est assis à son bureau ou en train de préparer un repas que nous avons pris ensemble, et un café. L'ambiance était à la fois conviviale et détendue. Le tutoiement s'est imposé dès la période de préparation.

L'entretien reposait sur une série de questions assez ouvertes pour permettre à Jean-Marie Téno de développer la thématique envisagée.

Ainsi, ma première question était : « À quoi ressemble le pays d'où tu viens ? ». Ce à quoi Jean-Marie Téo a répondu en se positionnant comme un cinéaste engagé, très critique à l'endroit des responsables politiques et des chefs coutumiers du Cameroun.

Les prises de vue se sont faites principalement en plan fixe avec des zooms avant et arrière et de légers panoramiques pour saisir les différents niveaux d'intensité du discours de Jean-Marie Téo, qui apparaît seul à l'image. La caméra est successivement dans un axe légèrement oblique, puis de face. Quelques plans ont été tournés « dans le dos » de Jean-Marie Téo. Des plans de coupe ont été réalisés dans la petite cour intérieure attenante où Jean-Marie Téo fait pousser des plants de tomates. Nous avons filmé en contre-plongée un figuier qui a poussé en hauteur dans le mur, pour symboliser cette capacité d'adaptation, de résistance et d'opiniâtreté qui caractérisent le réalisateur camerounais. Enfin, nous l'avons filmé en train de faire marcher une pompe à eau pour récupérer l'eau nécessaire puis arroser ses plants de tomates tout en philosophant sur ce fait singulier : en France les tomates ne coûtent pas cher, alors pourquoi se donner tant de peine pour en faire pousser soi-même ? La réponse est simple : l'effort consenti pour faire pousser ses propres tomates traduit moins un manque d'argent qu'un désir de consommer le produit de son propre jardin ; l'allusion au « il faut cultiver son jardin », de Candide, est assez limpide. Tout notre entretien se trouvait ainsi résumé par un simple geste. Jean-Marie Téo reproduit un mode d'enseignement et de dialogue que je connais pour l'avoir vu mis en œuvre par les « vieillards » au Sénégal. Lui-même cependant, avec sa tenue simple et ses chaussures de sport, avait l'air d'un jeune homme avec ses *dreadlocks* blanchies par l'âge.

Jean-Marie Téo : biofilmographie

Né à Famleng (Cameroun). Jean-Marie Téo étudie la communication audiovisuelle à l'université de Valenciennes. Il travaille comme critique cinématographique pour *Buana Magazine*, puis comme monteur pour la télévision de 1985 à 1997. Il réalise son premier documentaire en 1984 et tourne la plupart de ses films au Cameroun, notamment :

Fièvre jaune, taximan, 1985, cm, fiction

Hommage, 1985, cm, documentaire

La gifle et la caresse, 1986, cm, fiction

Bikutsi Water Blues, l'eau de misère, 1988, lm, fiction

Le Dernier voyage, 1990, cm, fiction

Mister Foot, 1991, cm, documentaire

Afrique, je te plumerai, 1992, lm, documentaire

La Tête dans les nuages, 1994, cm, documentaire

Clando, 1996, lm, fiction



Partie II

Varia

Félix Devillaine (1823-1913) ou la figure de « l'ingénieur praticien »

Luc Rojas

PERSONNAGE GÉRANT UNE INDUSTRIE COMPLEXE AU SEIN de laquelle prévaut la production, telle est l'image de l'ingénieur des mines. Il s'agit également d'une représentation liée à un monde industriel que l'inconscient collectif attribue au passé. Comme nombre de représentations, celle-ci est en partie erronée, négligeant largement la distinction entre ingénieur d'État et ingénieur civil. L'historiographie a bien souvent focalisé l'attention sur la première catégorie à l'image du travail d'André Thépot¹. Cependant, les colloques de Lille² en 1963 et du Creusot³ en 1980 permettent l'ébauche de certaines pistes de réflexions quant à l'évolution des pratiques et des savoirs des ingénieurs civils. Il y a peu, l'ouvrage d'Anne-Françoise Garçon, *Entre l'État et l'usine*⁴, a fourni un éclairage très intéressant sur la formation des ingénieurs civils issus de l'École des Mines de Saint-Étienne, une évolution historiographique majeure qui permet de mettre en corrélation les pratiques et la formation.

Il n'est donc pas question, ici, d'écrire l'énième biographie d'un ingénieur, mais plutôt de questionner un parcours à travers des problématiques mettant en perspective les pratiques d'un ingénieur civil des mines. L'étude suivante se trouve donc guidée par plusieurs questions : quel est le rapport entre science théorique et expérimentation dans la pratique de Félix Devillaine ? En un mot, quelle place donne-t-il à son expérience et

1 THÉPOT André, *Les ingénieurs des mines du XIX^e siècle : histoire d'un corps technique d'État, 1810-1914*, Paris, ESKA, 1998.

2 Colloque « Charbon et sciences humaines », organisé par la faculté des lettres de l'université de Lille (mai 1963).

3 Colloque « L'ingénieur dans la société française », organisé par l'écomusée du Creusot (octobre 1980).

4 GARÇON Anne-Françoise, *Entre l'État et l'usine : l'École des mines de Saint-Étienne au XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2004.

à celle de ses collègues ? Quelle identité émerge des pratiques de Félix Devillaine ? Ne pourrions-nous pas parler d'identités multiples : industrielle, scientifique, sociale... ?⁵

À première vue, la carrière de Félix Devillaine est semblable à beaucoup d'autres. Né en 1823, fils d'un notaire local qui décède alors qu'il est âgé de treize ans, il passe son enfance à Montagny (Loire), petit village des monts du Lyonnais où l'activité textile domine. Il intègre le séminaire de l'Argentière dont il sort bachelier en philosophie en 1843. Après une longue hésitation il entre en 1844 à l'École des Mines de Saint-Étienne d'où il sort en 1846. Dès ses premiers pas d'ingénieur, il est recruté par la Compagnie des Mines de la Loire⁶, charbonnage regroupant plus de vingt-sept concessions⁷, grâce à l'appui de son cousin qui est alors administrateur de la houillère. Il se voit nommer ingénieur en second de la concession du Treuil. Rapidement, il est transféré à la concession de Méons où sévissent de nombreux incendies. Moins de deux ans après son arrivée à la compagnie, Devillaine devient l'ingénieur responsable de la concession de la Ricamarie. Lors de cette année 1848, il lie définitivement son sort à celui de ce territoire. En effet « le monopole » est fractionné en 1854 par un décret impérial en quatre compagnies, dont les Mines de Montrambert et de la Béraudière qui comprennent la concession de la Ricamarie. La direction de ces mines est confiée à Thomas Hutter, chef du contentieux du monopole, qui n'a aucune compétence technique. Afin de pallier cela, il s'adjoint les services de Félix Devillaine qui devient ainsi ingénieur en chef de cette compagnie⁸. Véritable dirigeant technique de la société, il est nommé en 1879, lors de la mort de Thomas Hutter, directeur de l'entreprise. Il occupe ce poste jusqu'à sa retraite en 1895, et est ensuite nommé administrateur, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1913. Parallèlement à cette activité, il est un membre important des réseaux d'ingénieurs liés à l'École des Mines de Saint-Étienne⁹. Dès 1855, Devillaine participe à la fondation de la Société de l'industrie minérale, association scientifique qui se donne pour mission de faire progresser l'art des mines et de la métallurgie. Membre du conseil d'administration depuis 1856, il devient, en 1865, vice-président de cette société d'ingénieurs¹⁰. Préoccupé par le sort de ses collègues, il participe rapidement à la Société amicale des anciens élèves de l'école

5 Concernant l'identité des ingénieurs, consulter : *Les enjeux identitaires des ingénieurs : entre la formation et l'action*, DE MATOS Ana Cardosa, DIAGO Maria Paula et GUZEVIĆ Irina Davidovna (dir.), Lisbonne/Évora, Colibri/Universidade de Évora, 2009.

6 Voir sur le sujet : GUILLAUME Pierre, *La Compagnie des Mines de la Loire*, Paris, PUF, 1966.

7 « Le monopole », tel est le nom employé par ses opposants pour désigner la Compagnie des Mines de la Loire.

8 SAMUEL-LAJEUNESSE René, *Grands mineurs français*, Paris, Dunod, 1948, p. 140-146.

9 Voir, sur les réseaux de l'École des Mines : ROJAS LUC, « L'ingénieur civil des Mines de Saint-Étienne et les réseaux d'ingénieurs : organisation, esprit de corps et affirmation d'une identité industrielle (1816-1920) », *Revue d'histoire de l'Université de Sherbrooke*, 5, 2012, 1.

10 Archives municipales de Saint-Étienne, 18 S 470, Société de l'industrie minérale : assemblée générale (1865).

dont il devient président en 1875, association qui s'apparente souvent à un organe de placement pour ingénieurs. S'il sort de l'École des Mines en 1846, il n'en est pas moins attentif au devenir de son établissement formateur. Devillaine intègre en 1882 le conseil de perfectionnement de l'école, au sein duquel il exerce une influence notable¹¹. Enfin, notons qu'il devient, en 1887, président de la Caisse centrale de secours et de pensions des ouvriers mineurs du bassin de la Loire¹².

Derrière cette carrière se cachent donc des conceptions techniques et sociales qu'il convient d'interroger au travers des questions énoncées précédemment. Nous débuterons notre propos en analysant le rapport de Félix Devillaine à la technique, celui-ci se comportant à bien des égards comme un gestionnaire. Cette attitude est également associée à ce que l'on pourrait qualifier d'intelligence technique, second pan de notre analyse, à savoir une pratique professionnelle menant à l'innovation. Félix Devillaine joue également un rôle majeur au sein des différentes communautés auxquelles il appartient, facettes sociales et sociétales du personnage et de sa pratique professionnelle tout aussi importantes que les considérations techniques.

UNE GESTION INDUSTRIELLE DE LA TECHNIQUE

Félix Devillaine se dévoile comme un technicien pragmatique recherchant l'efficacité industrielle. Bien souvent critique à l'égard de la nouveauté, il préfère employer des méthodes ayant fait leurs preuves, ne mettant ainsi pas en péril le fonctionnement de la houillère. La technique est pour lui un moyen industriel et non une fin en soi.

S'ADAPTER AUX CONTRAINTES

Tout au long de sa carrière, comme nombre d'ingénieurs, Devillaine dut composer avec les contraintes afférentes à une houillère : incendies et arrivées d'eaux générés par les travaux anciens précédant l'arrivée des grandes entreprises houillères, caractéristiques géologiques, prix de revient... Ces données nous rappellent que chaque mine est différente, constituant une spécificité à laquelle l'ingénieur doit s'adapter.

Dès les premières heures de sa vie professionnelle Devillaine dut s'affranchir d'une contrainte sociale. En 1846, les ouvriers mineurs stéphanois

11 Voir sur le thème : GARÇON Anne-Françoise, *Entre l'État et l'usine*, op. cit.

12 *Mémorial de la Loire*, 20 juin 1895.

voient d'un mauvais œil l'arrivée de la grande entreprise et sa politique personifiée par les ingénieurs. De plus, ils ont encore des difficultés à accepter la fin du régime des propriétaires-exploitants qui précédait celui de la grande entreprise. En 1848, au milieu des événements révolutionnaires, cette hostilité se manifeste lorsque l'ingénieur divisionnaire Maurice doit démissionner en raison du refus des ouvriers d'obéir à ses ordres¹³. Lorsqu'en 1848 Félix Devillaine reprend en main la concession de la Ricamarie, il trouve un territoire où règne le désordre. Les ouvriers ont expulsé tous les gouverneurs, les ont brûlés en effigie et ont nommé à leur place les meneurs de la révolte. Afin de pacifier la situation et de remettre en ordre de marche l'exploitation, Devillaine reconnaît les gouverneurs nommés par les ouvriers. Il rétablit la concorde sociale en s'entretenant quotidiennement avec les ouvriers et tient compte des remarques formulées par ceux-ci dans ses choix techniques et industriels¹⁴. Loin d'imposer sa position de manière autoritaire, il privilégie le dialogue en traitant les mineurs comme des collaborateurs.

En 1854, lorsque le monopole est fractionné en quatre compagnies, il devient ingénieur principal des houillères de Montrambert et de la Béraudière et doit, à l'instar des autres ingénieurs principaux du bassin stéphanois, établir un plan d'exploitation et rénover un complexe technique. Il a néanmoins l'avantage de bénéficier du travail de la Compagnie des Mines de la Loire qui a su initier, à partir de 1846, une modernisation des installations ainsi qu'un renouvellement des compétences. Nous sommes, en effet, en l'espace de quelques années, passés de la mine artisanale à l'ère de l'ingénieur.

C'est dans ce contexte qu'il met au point une méthode d'exploitation des couches épaisses qui, rapidement, devient la référence européenne en la matière. Il ne s'agit pas d'une création *ex nihilo* : cette méthode d'exploitation trouve, en effet, son origine dans la culture technique des mines métalliques hongroises de la fin du XVIII^e siècle¹⁵. L'ingénieur Quetel dépèle depuis les années 1830 les couches épaisses des houillères du Creusot à la manière hongroise¹⁶. Hyppolyte Soulenc, jeune breveté de l'École des mineurs de Saint-Étienne, obtient, en 1836, un premier poste de sous-directeur aux houillères du Creusot où il collabore avec Quetel et s'initie à ces méthodes venues d'Europe centrale. Il ne reste qu'un an en Saône-et-Loire car il est nommé en 1837 à la tête d'un petit charbonnage à la Ricamarie,

13 GUILLAUME Pierre, *La compagnie...*, op. cit., p. 120.

14 SAMUEL-LAJEUNESSE René, *Grands mineurs français*, op. cit., p. 141.

15 BAILLET DU BELLOY, Arsène Nicolas, « Mémoire et rapport fait à la conférence des mines sur l'exploitation des mines en masse ou en amas », *Journal des Mines*, 43, 1798, p. 507-544.

16 PONSON Ami Théodore, *Traité de l'exploitation des mines de houille ou exposition comparative des méthodes employées en Belgique, en France, en Allemagne et en Angleterre, pour l'arrachement et l'extraction des minéraux combustibles*, vol. 2, Liège, Noblet, 1852, p. 468-469.

sur le futur territoire des mines de Montrambert. Dès sa prise de fonction, Souleuc installe une pratique technique : l'exploitation des couches épaisses à la manière hongroise¹⁷. Cette pratique se développe avec la Compagnie des Mines de la Loire. Delsériès, premier technicien du monopole en charge de cette concession, pousse à la généralisation de la méthode dès 1846. Devillaine ne fait que reprendre cette volonté¹⁸, bâtissant son procédé sur les acquis antérieurs.

Lorsque Devillaine expose sa méthode pour l'exploitation des grandes couches¹⁹, son discours est empreint de deux préoccupations : le prix de revient et le non-gaspillage de la ressource minérale. Il n'est question que de production, de sûreté du travail et d'économie. À aucun moment il n'érige sa méthode comme un acte technique absolu mais il la lie immédiatement aux conditions d'exploitation :

« L'expérience a confirmé que ces méthodes avec remblais complets, appliquées avec le discernement que facilitent les nombreux exemples connus, permettent de déhouiller entièrement toutes les grandes couches. Les chiffres de production et de prix de revient que j'ai donnés, modifiés au besoin pour tenir compte des circonstances qui varient quelquefois dans la même couche, comme on le voit pour les puits Jabin et du Treuil, démontrent que les diverses méthodes peuvent donner de bons résultats économiques, car les différences notables qu'on remarque entre quelques-uns de ces chiffres proviennent plutôt des conditions locales que des méthodes.²⁰ »

Il met aussi à l'œuvre ce pragmatisme en matière d'aménagement du territoire industriel. Lorsqu'en 1854, il prend la direction technique des mines de Montrambert, à aucun moment il n'envisage de gigantesques travaux. Sa préoccupation principale est de maintenir la production de la société tout en modifiant en profondeur le plan d'exploitation. Pour cela, il mène en parallèle des travaux d'urgence destinés à produire et des travaux neufs destinés à pérenniser et à assainir l'exploitation. Ainsi, durant un certain nombre d'années, Devillaine « jongle » avec les installations, récupérant des machines pouvant sembler vétustes mais permettant de maintenir la production. À cet égard, les procédés d'épuisement des eaux souterraines mis en œuvre entre 1855 et la fin des années 1880 sont emblématiques. Il n'hésite pas à utiliser des méthodes archaïques en continuant l'exhaure par bennes lors des postes de nuit dans la majorité des puits, en

17 SOULEUC Hypolyte, « Mémoire sur l'exploitation des mines de houille du Creuzot », *Correspondance des élèves brevetés de l'École des mineurs de Saint-Étienne*, 1837, p. 89-111.

18 LESEURE Ernest, *Historique des mines de houille du département de la Loire*, Saint-Étienne, Théolier, 1901, p. 275-278.

19 DEVILLAINE Félix, « Note sur l'exploitation des grandes couches », *Bulletin de la Société de l'industrie minérale*, 5, 1876, p. 159-202 (numéro spécial, congrès de Saint-Étienne).

20 Félix Devillaine, « Note sur l'exploitation », *loc. cit.*

complément du travail effectué par la machine d'exhaure²¹. Si le procédé perdure, c'est qu'il est également séduisant d'un point de vue économique, repoussant pour quelques années l'achat d'une nouvelle machine.

L'aspect économique au sein de cette gestion industrielle de la technique est fondamental, validant ou invalidant une gestion. L'essentiel est d'obtenir le prix de revient le plus intéressant tout en assurant la pérennité de l'exploitation. À cet égard, le problème de l'aéragé symbolise bien la logique développée par Félix Devillaine.

LA LUTTE CONTRE LE GRISOU OU LA GESTION DE L'AÉRAGE ARTIFICIEL

Le territoire des mines de Montrambert est connu depuis plusieurs siècles pour sa dangerosité. Ce gisement est, en effet, très grisouteux. Outre les risques pour les ouvriers, l'ingénieur doit également gérer les conditions créées par ce gaz : épuisement rapide des hommes par manque d'oxygène et donc rendement moindre, pourrissement des bois de soutènement... Les couches de houille traversant le territoire en question sont si inflammables que certaines d'entre elles sont depuis plusieurs siècles appelées « les brûlantes ». Au regard de telles conditions, nous pourrions penser que l'utilisation de ventilateurs mécaniques capables d'introduire dans la mine un courant d'air important chassant ainsi les gaz délétères s'impose d'elle-même. Notons que ces appareillages perfectionnent le complexe technique minier. L'aéragé, en effet, constitue un pan essentiel de la chaîne d'accompagnement à l'extraction, créant les conditions de travail nécessaires à la bonne marche de l'exploitation. Cependant, il ne s'agit pas de la position de Félix Devillaine qui se montre opposé, durant de nombreuses années, à la mise en place de l'aéragé mécanique. Si à première vue cela peut choquer, ne s'agit-il pas de la manière de penser d'un ingénieur formé à l'École des Mines de Saint-Étienne, un établissement qui privilégie, dans la formation des ingénieurs, l'alliance de la théorie et de l'expérience ? N'oublions pas qu'il occupe également une place de choix dans la Société de l'industrie minérale qui a choisi, au sein de ses travaux, de perfectionner l'art des mines en faisant constamment dialoguer théorie et observations pratiques²². Il préfère donc exploiter la topographie de son territoire en favorisant l'aéragé naturel. Ce dernier peut-être mis en place lorsque les puits d'entrée et de sortie d'air ne sont pas situés à la même

21 ROJAS LUC, *La compagnie des houillères de Montrambert et de la Béraudière : entre aménagement du territoire industriel, complexe technique minier et innovation technique*, thèse dactylographiée de doctorat d'histoire de l'université de Saint-Étienne, vol. 2, 2006, p. 592-598.

22 Voir, sur le sujet, GARÇON Anne-Françoise, *Entre l'État et l'usine*, op. cit., p. 246-261.

altitude²³. Les mines de Montrambert sont situées dans une région vallonnée, engendrant des différences d'altitude entre les puits rendant cette méthode réalisable.

Les propos tenus par Félix Devillaine lors des réunions des 9, 16 et 25 septembre 1880, organisées par les directeurs des compagnies du bassin stéphanois et ayant pour but de fixer des principes à respecter dans l'exploitation des mines à grisou, destinés aux membres de la commission grisou, sont assez révélateurs de son attitude vis-à-vis de l'aéragé. Le compte rendu de ces rencontres nous dépeint un technicien jugeant d'abord la souplesse de l'installation. Ce critère apparaît comme essentiel dans l'esprit de Félix Devillaine, qui préfère employer des moyens de fortune plutôt que de mettre en branle un appareillage lourd, s'adaptant difficilement à la conjoncture :

« M. Devillaine demande si un manège à chevaux sera regardé comme suffisant. Dans le cas de puits peu profonds, un simple cabestan à bras peut-il suffire ? Ces engins, pouvant être mis en marche immédiatement, lui paraissent préférables à l'emploi d'un moteur à vapeur complètement arrêté en temps ordinaire.²⁴ »

Il argumente sa démonstration en expliquant que, bien souvent, le ventilateur d'une mine n'est installé que pour venir en aide à l'aéragé naturel, qui est largement suffisant certains jours et insuffisants à d'autres moments. Le ventilateur n'est, selon lui, mis en fonctionnement que d'une façon discontinue²⁵. De ces discussions entre exploitants naît un projet de règlement général pour les mines à grisou du bassin de la Loire, adressé aux membres de la commission grisou. Le texte en question est rédigé par les directeurs des compagnies du département de la Loire, dont Félix Devillaine. Les rédacteurs s'inspirent des nombreux règlements anglais. Dans la lignée de ce pragmatisme anglo-saxon, ils affirment que l'on ne doit pas rendre l'aéragé mécanique obligatoire et que, lorsque l'aéragé naturel est suffisant, il faut le conserver²⁶. Les remarques formulées s'opposent à plusieurs reprises aux conceptions positivistes des membres de la commission grisou et remettent en cause certaines « pratiques de laboratoire » au profit de l'expérience acquise sur le terrain. Les mesures proposées par la commission grisou visant à quantifier le gaz en question subissent cette remise en cause :

23 L'air pénètre dans la mine par le puits situé à l'altitude la plus faible pour ressortir par le puits le plus élevé. Il faut également noter que l'atmosphère souterraine est caractérisée par des températures plus élevées qu'au jour, ce qui facilite la mise en place du circuit d'aéragé, l'air chaud montant.

24 Observations des exploitants de la Loire, « Discussion des principes à consulter dans l'exploitation des mines à grisou » *Bulletin de l'union des charbonnages liégeois*, 1880, p. 122-158.

25 *Ibid.*

26 Exploitants de la Loire, « Projet de règlement général pour les mines à grisou du bassin de la Loire », *Bulletin de l'union des charbonnages liégeois*, 1880, p. 61-70.

« L'influence de la pression atmosphérique sur le dégagement du grisou est trop douteuse pour que la réunion ait cru devoir admettre comme présentant un caractère obligatoire l'emploi du baromètre dans les travaux. Elle n'a pas cru, non plus, devoir imposer l'emploi d'appareils plus précis que la lampe de sûreté pour l'examen de l'atmosphère des mines à grisou : ces appareils seront certainement adoptés avec empressement par les exploitants, s'ils sont pratiques, et pourront rendre de grands services entre les mains des ingénieurs des travaux à qui ils indiqueront s'il y a lieu d'améliorer l'aéragé ; mais pour l'examen courant et en détail des chantiers, la lampe est parfaitement suffisante.²⁷ »

Alors qu'il est à la tête des houillères de Montrambert depuis 1854, Félix Devillaine attend 1866 pour installer le premier ventilateur jamais implanté sur ce territoire. Ce sont les difficultés rencontrées par les travaux souterrains de la Béraudière, connaissant un aéragé incomplet, qui le poussent à édifier un tel appareillage. Cependant, il n'est pas question de céder le territoire aux ventilateurs. Il ne s'agit que d'une solution transitoire jusqu'à la mise en place d'un puits d'aéragé naturel²⁸. De plus, une fois le creusement réalisé, le ventilateur ne sera utilisé que dans des circonstances très précises, et non pour l'aéragé régulier et permanent de la mine :

« (...) Lorsque tous ces percements seront effectués dans deux ou trois ans, le ventilateur se trouvant établi au centre de nos exploitations de la Béraudière, en communication avec tous les puits et toutes les couches, il pourra encore être très utile dans une foule de circonstances, notamment pendant l'insuffisance de l'aéragé d'été, mais principalement pour combattre les incendies, travail pour lequel il est bon d'avoir un courant d'air actif et de pouvoir le retourner à volonté tantôt dans un sens et tantôt dans l'autre. L'appel ou le refoulement d'air produit par le ventilateur s'appliquerait, suivant les circonstances, tantôt à un puits et tantôt à un autre, quelquefois, peut-être à tous à la fois, s'il est assez puissant.²⁹ »

Une fois de plus, la préoccupation économique guide la pensée et l'action de Félix Devillaine. Celui-ci songe à la réutilisation du ventilateur qui constitue un investissement important greffant considérablement le prix de revient. Cette volonté d'économie s'exprime dans de nombreuses opérations liées à l'aéragé. À l'occasion du congrès de la Société de l'industrie minérale, en juin 1893, qui a pour ambition de faire un point scientifique sur l'art des mines et de la métallurgie, des ingénieurs anglais visitent les mines de Montrambert. Ils notent que l'aéragé naturel y est très largement majoritaire, les ventilateurs n'étant utilisés que quelques minutes par jour,

27 Exploitants de la Loire, « Projet de règlement ... », *loc. cit.*

28 Archives départementales de la Loire, 1 ETP 5823, Aéragé, installation d'un ventilateur : note sur l'installation d'un ventilateur pour l'aéragé des mines de la Béraudière (6 décembre 1866).

29 *Ibid.*

environ quinze à vingt minutes, et seulement en été. Ils remarquent également des éléments « bricolés » participant activement à l'aéragé. Les ingénieurs anglais prennent l'exemple d'un quartier du puits Marseille où de l'eau est introduite, sous forme de pluie par l'orifice du puits, afin de créer un courant d'air³⁰. Il n'est cependant pas question, pour Devillaine, de revenir à la mine artisanale, mais de maintenir au sein de son complexe technique et de son plan d'exploitation un équilibre métastable. En effet, s'il installe au jour un ventilateur destiné à aérer le quartier du puits Marseille, il devra réorganiser brutalement l'ensemble de la concession et faire évoluer les puits agissant en interaction avec le puits Marseille.

Ces systèmes de fortune pourraient à première vue apparaître comme l'œuvre d'un artisan et non d'un ingénieur. Pourtant, ils représentent assez fidèlement cette intelligence technique cherchant à s'adapter au mieux aux contraintes qui lui sont imposées.

ENTRE SENSIBLE ET INTELLIGIBLE : L'INTELLIGENCE TECHNIQUE DE FÉLIX DEVILLAINÉ

L'ingénieur principal des mines de Montrambert s'informe régulièrement des nouveautés techniques ainsi que de solutions plus banales qui ont pu être mises en place au sein d'autres houillères. Il s'appuie quotidiennement sur cette « bibliothèque de situations » qu'il construit depuis ses premières années de formation au sein de l'École des Mines de Saint-Étienne.

DE LA FORMATION À LA VEILLE TECHNOLOGIQUE

Lors de ses études au sein de l'École des Mines de Saint-Étienne, Devillaine assiste aux cours des ingénieurs des mines Fénéon, Grüner et Philips³¹. Ceux-ci s'appuient abondamment sur des procédés industriels en place, ils les comparent, les mettent en résonance en analysant avantages et inconvénients. De fait, les élèves se constituent « une bibliothèque de situations » en mémorisant les différentes sortes de procédés, de manière à pouvoir les mobiliser en temps utile, sur le terrain. L'invitation à l'observation, sur le terrain et par l'intermédiaire de la littérature technique, est très présente. Rechercher l'information, juger et apprécier, éventuellement

30 Anonyme, « The Montrambert colliery (France) (August 4, 1893) », *The Colliery Guardian*, 1893, p. 193-194.

31 Archives municipales de Saint-Étienne, 18 S 330, classement de sortie des ingénieurs (1846).

modifier : la démarche est constamment rappelée. Les professeurs insistent de manière à ce qu'elle se fixe dans les esprits et les structures³².

La pertinence de son action est pour Devillaine synonyme de connaissance des procédés employés dans les autres charbonnages, voire les autres industries. Il s'attache tout au long de sa carrière à compléter sa « bibliothèque de situations » par le biais de son expérience ou de celle de ses collègues. Il attache, en effet, une grande importance à la pratique et à l'observation, ce qui l'amène, le 4 février 1854, à participer à une réunion se déroulant dans une salle de l'École des mineurs. Cette assemblée de vingt-deux personnes a pour but la discussion du projet de formation d'une société d'ingénieurs et d'industriels se destinant à la publication périodique d'un recueil industriel concernant l'art des mines et la métallurgie. Le principe de la formation de la Société de l'industrie minérale est adopté à l'unanimité³³. En participant à la fondation de cet organe communautaire, Félix Devillaine contribue également à l'édification d'un bulletin capable de synthétiser les connaissances liées à l'art des mines. Le premier numéro du bulletin, qui paraît en 1855, nous rappelle cette volonté de créer un outil utile à l'ingénieur des mines dans sa pratique professionnelle :

« (...) Très souvent l'ingénieur isolé néglige l'étude de questions fort importantes, ou ne saurait s'y livrer, malgré son désir, parce qu'il ignore ce qui a été fait par d'autres, dans des circonstances analogues, et que les termes de comparaison lui manquent. Eh bien ! Ce qu'un ingénieur, abandonné à ses propres forces, ne saurait entreprendre, l'association peut l'accomplir par un échange raisonné de communications mutuelles. Pour atteindre ce but, les membres de la Société pourront être invités, tantôt à recueillir des renseignements précis sur certaines questions d'intérêt général, tantôt à diriger leurs observations sur tel appareil spécial ou telle méthode nouvelle d'exploitation, le plus souvent à transmettre simplement au conseil d'administration les documents détaillés que chacun des membres est appelé à puiser dans sa propre pratique de l'art des mines ou de la métallurgie. Ces diverses notes, mises en ordre et comparées avec soin, pourront être consultées utilement par tous, et auront, de plus, nous l'espérons du moins, l'avantage précieux de provoquer fréquemment l'esprit de recherches et d'activité là où auparavant régnaient la routine et l'apathie.³⁴ »

À l'instar de nombre d'ingénieurs, la quête de l'information technique entraîne Félix Devillaine dans de multiples voyages. Dès sa prise de fonction comme ingénieur principal des mines de Montrambert, il se

32 GARÇON Anne-Françoise, *Entre l'État et l'usine...*, op. cit., p. 159-168.

33 Archives municipales de Saint-Étienne, 18 S 470, Société de l'industrie minérale : assemblée générale et réunion du conseil d'administration (1854-1873).

34 GRÜNER Louis-Emmanuel, « But et travaux de la société », *Bulletin de la Société de l'industrie minérale*, 1, 1855-1856.

rend à l'Exposition universelle de Paris en 1855, à un congrès à Liège en 1861 et à un second à Douai en 1869³⁵. Chaque déplacement constitue une occasion d'acquérir des connaissances pouvant être réutilisées. Ainsi, en 1861, lors de son retour de Liège, il écrit à Thomas Hutter, alors directeur des houillères de Montrambert, pour lui faire part de ses impressions. Ce voyage, précise-t-il dans sa lettre, l'a mené à visiter durant deux jours les houillères du Pas-de-Calais : bassin très intéressant, selon lui, car mis en valeur depuis peu. Il tient également, sur le chemin du retour, à passer un ou deux jours à Commentry afin d'étudier de près les charbonnages locaux dont le gîte est semblable à celui de Montrambert. Devillaine est notamment intéressé par la méthode d'exploitation employée et plus précisément par l'organisation du travail des ouvriers³⁶. Ses déplacements complètent donc grandement la « bibliothèque de situations » qu'il édifie depuis ses années de formation. Au fil des années et des voyages, cette démarche de veille technologique constitue l'un des fondements de sa réflexion technique.

Si les informations glanées au cours des différents voyages peuvent venir compléter la connaissance de l'ingénieur, elles sont parfois recherchées afin de répondre à un problème. Ainsi, Devillaine effectue en 1887, avec d'autres ingénieurs de la compagnie, un voyage d'étude dans le Nord de la France et la Belgique qui a pour but d'analyser le traitement des charbons³⁷. Les mines de Montrambert, comme nombre d'entreprises houillères de l'époque, connaissent des difficultés à écouler leur production. Ce déplacement doit fournir, si ce n'est des solutions, au moins une inspiration à l'ingénieur afin d'améliorer les produits proposés à la clientèle. Cette attitude de veille technologique permet de résoudre de nombreux problèmes et de proposer des solutions techniques innovantes dont la plus célèbre demeure les puits jumeaux.

UTILISER LA CULTURE TECHNIQUE BRITANNIQUE : LES Puits Jumeaux des Mines de Montrambert

Moins de dix ans après la création des mines de Montrambert, l'ingénieur principal se voit dans l'obligation de bâtir deux nouveaux centres d'extraction afin de faire progresser la production en tonnage et en pro-

35 Archives départementales de la Loire, 45 J 235, correspondance des ingénieurs de la compagnie ou les concernant (1855-1878).

36 Archives départementales de la Loire, 45 J 235, correspondance des ingénieurs de la compagnie ou les concernant : lettre de Félix Devillaine à Thomas Hutter (juin 1861).

37 Archives départementales de la Loire, 1 ETP 3269, stages d'instruction et visites d'entreprises françaises : notes de voyages dans le nord, le Pas-de-Calais et la Belgique (1887).

fondeur. Les anciens puits, mêmes rénovés, ne peuvent fournir les moyens d'extraction convenables à une entreprise désireuse d'accroître son activité. La décision d'édifier deux nouveaux puits, un dans la division de Montrambert et un dans la division de la Béraudière, est inévitable.

Félix Devillaine doit, dans la conduite de ce projet, affronter un problème géologique propre au gisement qu'il exploite : les mouvements de terrain. Dans la plupart des charbonnages, les ingénieurs attachent peu d'importance aux mouvements du sol, car les couches de houille sont profondes, ou peu inclinées, et peu ou pas sensibles aux mouvements de surface. Il est loin d'en être ainsi à Montrambert. Pour comprendre l'ampleur du problème, il suffit de constater que la plupart des anciens puits ont été redressés à plusieurs reprises et qu'ils se sont inclinés de 1,5 mètre à 2 mètres, voire davantage vers les affleurements des couches, malgré les piles de houille réservées à leur protection. Cela tient principalement à deux causes : la puissance des couches de houille exploitées et l'inclinaison de celles-ci³⁸. Devillaine juge la situation préoccupante, notamment pour la stabilité des installations du jour comme les machines d'extraction.

La réponse apportée se matérialise, entre 1863 et 1869, par l'édification des puits Devillaine à Montrambert et des puits Dyèvre à la Béraudière. Ceux-ci ont la particularité d'être composés, non pas d'une section, mais de deux : ce sont des puits jumeaux. Félix Devillaine justifie en 1873 son choix, à l'occasion de la notice sur les puits jumeaux qu'il rédige pour le *Bulletin de la Société de l'industrie minière* :

« L'augmentation du prix de revient n'a point paru assez forte pour empêcher d'accorder la préférence au puits de 4 m 60 ou aux puits jumeaux, et en définitive à ces derniers, parce que les rochers à traverser étant habituellement fissurés, friables et souvent ébroués, on a pensé que, vu leur petit diamètre, ils seraient creusés avec plus de sécurité, plus solides et par suite plus facilement accessibles aux nombreuses recettes qu'on aurait à ouvrir à différentes profondeurs ; et, ensuite, parce que deux puits offriraient plus de ressources pour l'aérage, plus de sécurité pour la circulation des hommes et des cages, attendu que, en cas de chute par le puits, d'une cage ou d'un objet quelconque, il n'y avait qu'une ligne de guidage qui pouvait en souffrir, au lieu de deux ; et enfin, ce qui peut dans certaines circonstances avoir beaucoup d'importance, parce que l'un des puits pourrait continuer la majeure partie et même la totalité de la production, en travaillant jour et nuit pendant que des réparations importantes ou

38 DEVILLAINÉ Félix, « Puits jumeaux de la société anonyme des houillères de Montrambert et de la Béraudière », *Bulletin de la Société de l'industrie minière*, 2, 1873, p. 65-132.

l'approfondissement du second puits se feraient au moyen d'un cabestan, d'un manège ou d'une locomobile.³⁹ »

Le discours ci-dessus montre l'efficacité du choix effectué par rapport au problème du creusement, mais il démontre également une réflexion liée à la gestion du risque encouru. En effet, le concept des puits jumeaux devient pertinent pour l'ingénieur car il permet d'assurer la continuité de la production ainsi que son évolution au sein de terrains géologiquement hostiles.

Félix Devillaine résout le problème posé grâce à sa connaissance de l'art des mines et des procédés existants. C'est au nord du pays de Galles qu'il puise son inspiration, dans les houillères de Brynmalew qui viennent d'édifier, à la fin des années 1850, un groupe de puits jumeaux. Celui-ci possède les mêmes caractéristiques que les puits de Montrambert : petite section et machine d'extraction au centre. Si ces structures sont identiques, le technicien français détourne la culture technique britannique en modifiant l'objectif de l'installation. En effet, les exploitants gallois ont pour ambition de faciliter le creusement et le cuvelage de leur puits en utilisant des petites sections. Ils connaissent également une difficulté géologique puisqu'ils doivent franchir les morts-terrains recouvrant les couches de houille⁴⁰. Cependant, cet écueil est sans commune mesure avec les mouvements de terrain de Montrambert, handicapant quotidiennement l'entreprise et mettant en péril sa pérennité. L'intelligence technique de l'ingénieur est de comprendre que ce procédé, originellement voué à un autre but, peut lui permettre de gérer les risques engendrés par les mouvements de terrain.

L'exemple des puits jumeaux illustre parfaitement la pratique professionnelle de Félix Devillaine. L'adaptation de ce procédé est possible par la connaissance qu'il acquiert au cours de sa carrière, renforçant ainsi « la bibliothèque de situations » que ses professeurs, lors de son passage à l'École des Mines de Saint-Étienne, l'ont aidé à édifier. Notons également que le concept de puits jumeaux devient un outil supplémentaire dans sa gestion industrielle de la technique. Néanmoins, si le fait technique marque profondément la vie de l'ingénieur, n'oublions pas son rôle social qui demeure central pour plusieurs communautés.

UN HOMME AU CENTRE DES COMMUNAUTÉS

L'activité technique de Félix Devillaine n'a d'égale que son implication sociale, nous rappelant ainsi le rôle central joué par les ingénieurs dans le

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ BURAT Amédée, *Supplément au Matériel des houillères en France et en Belgique : roulage souterrain, extraction, aérage, épuisement des eaux, transports et manutentions au jour, lavage des charbons menus et fabrication des agglomérés*, Paris/Liège, Baudry/Noblet, 1865, p. 71-72.

monde industriel du XIX^e siècle. Appartenant à plusieurs communautés, Devillaine occupe une place différente d'un groupe à l'autre, tantôt figure tutélaire, tantôt membre actif d'un réseau.

L'ESPRIT D'ASSOCIATION

« Elle nous a enlevé Devillaine, dont le nom évoque toute une période de l'histoire de la Société des anciens élèves de l'École de Saint-Étienne, Devillaine, l'un des titulaires de notre médaille d'honneur et l'un de nos administrateurs honoraires, Devillaine qui avait fait preuve à la direction des mines de Montrambert des plus hautes capacités techniques et administratives et qui savait y joindre la plus large générosité de cœur. J'aime à me rappeler tel que je le vis pour la première fois, au congrès d'Alais, à Portes, donnant son adhésion aux idées que son camarade Chalmeton avait développées la veille et se préoccupant, comme lui, d'assurer les jeunes ingénieurs contre les risques d'accident ou de maladie qui peuvent les enlever prématurément à leurs familles. J'aime à me rappeler surtout les sentiments d'affection qu'il voulait bien me témoigner en toute circonstance, parce qu'ils n'étaient à ses yeux qu'une manifestation des sentiments de reconnaissance dont son cœur débordait pour ses anciens maîtres de l'École de Saint-Étienne. »⁴¹

Les propos de l'ingénieur Tauzin lors du décès de Félix Devillaine, en 1914, donne une idée assez précise de l'attachement de celui-ci à son établissement formateur et aux réseaux l'accompagnant. L'esprit d'association, chez Devillaine, naît avec la disparition de la Compagnie des Mines de la Loire en 1854. Fractionnement qu'il juge nuisible à toute recherche scientifique et technique car il engendre, selon lui, l'isolement des ingénieurs⁴². Afin de remédier à cela, il participe activement à la création, en 1854, de la Société de l'industrie minérale, regroupant tout d'abord les ingénieurs du bassin stéphanois puis rapidement l'intégralité de ceux issus de l'École des Mines de Saint-Étienne. Dès ses premiers pas « la Minérale » est guidée par le principe, jugé si fécond par ses fondateurs, de l'association⁴³. En 1856, Devillaine est élu membre du conseil d'administration⁴⁴ et devient en 1865

41 « Assemblée générale du 17 mai 1914, rapport de Tauzin », *Bulletin de la Société de l'industrie minérale*, 6, p. 137-144, 1915.

42 GUILLAUME Pierre, *La compagnie...*, op. cit., p. 121.

43 GRÜNER Louis-Emmanuel, « But et travaux », *loc. cit.*

44 Archives municipales de Saint-Étienne, 18 S 470, Société de l'industrie minérale, assemblée générale et réunion du conseil d'administration : compte-rendu de l'assemblée générale (7 décembre 1856).

vice-président de l'association⁴⁵, poste qu'il occupe jusqu'à la veille de sa mort en 1912⁴⁶.

Au sein de cette association, il apparaît rapidement comme une référence en matière d'industrie houillère. En effet, la société compose régulièrement des commissions d'étude chargées d'analyser tel ou tel problème. Chaque fois qu'il est question de charbonnage, Devillaine en est membre : interprétation de l'article XI de la loi de 1810 (1856), rendement des machines d'épuisement (1857), expérimentation des appareils de sauvetage (1860)... Participer à ces commissions c'est, pour lui, l'opportunité de mettre au service de la communauté de l'industrie minérale ses compétences et son expérience. Nous sommes ici au cœur de sa conception du progrès technique : collégial et édifié sur l'expérience des praticiens.

Si l'industrie minérale apparaît comme une « association scientifique » chargée de la promotion de l'ingénieur praticien et de ses méthodes, l'autre société à laquelle appartient Félix Devillaine n'est pas de la même nature, même si elle concerne également la communauté des ingénieurs. La société amicale de secours des anciens élèves de l'École des mineurs de Saint-Étienne a pour but d'aider les nouveaux diplômés de l'établissement stéphanois à s'insérer professionnellement par le biais du réseau constitué par les anciens élèves⁴⁷. L'ingénieur principal des mines de Montrambert est, depuis 1869, membre du conseil d'administration de cette association et devient rapidement vice-président en 1871 puis président en 1875. Il occupe cette charge jusqu'à son remplacement par Daniel Murgue en 1903. Il ne s'agit pas d'une vulgaire association d'anciens élèves mais de l'expression du réseau d'influence de l'École des Mines. L'importance de celui-ci se matérialise par l'édification en 1907⁴⁸ de l'hôtel de la société qui trône encore aujourd'hui avenue de la Libération à Saint-Étienne. Selon le projet initial, auquel a activement participé Devillaine, cet hôtel est conçu comme un moyen de rassemblement des ingénieurs afin de lutter contre l'isolement et d'augmenter leur influence sur la sphère publique. Un lieu où les élèves peuvent prendre contact avec les anciens, mais également un cercle dans lequel ils puissent se soustraire aux fréquentations immorales et indignes⁴⁹. La place occupée par Devillaine dans ce projet tend à

45 Archives municipales de Saint-Étienne, 18 S 470, Société de l'industrie minérale, assemblée générale et réunion du conseil d'administration : compte-rendu de l'assemblée générale (1865).

46 Archives municipales de Saint-Étienne, 18 S 470, Société de l'industrie minérale, assemblée générale et réunion du conseil d'administration : procès-verbal du conseil d'administration (15 avril 1913).

47 Archives municipales de Saint-Étienne, Société amicale de secours des anciens élèves de l'École des mineurs de Saint-Étienne : compte rendu de l'assemblée générale (1868).

48 Le projet initial date de 1897 et a été mis en route sous la houlette de Félix Devillaine, alors président de la société.

49 Archives départementales de la Loire, Société amicale des anciens élèves de l'École des mineurs de Saint-Étienne, création d'un hôtel pour la société : mémoire sur l'hôtel de la Société amicale de l'École des Mines de Saint-Étienne (1897).

prouver qu'il agit vis-à-vis de ses jeunes collègues comme un protecteur, mais également comme un aîné désireux de leur transmettre des valeurs morales. L'ingénieur se doit, selon lui, d'avoir un comportement irréprochable au sein duquel les bonnes mœurs et le dur labeur cohabitent quotidiennement.

Notons que les deux sociétés auxquelles participe Devillaine entretiennent des liens étroits, les membres d'une association étant bien souvent adhérents à l'autre. D'ailleurs, des salles, au sein de l'hôtel de l'amicale des anciens élèves, sont réservées pour la Société de l'industrie minière⁵⁰. Si Devillaine participe à deux réseaux distincts par le biais de ses engagements associatifs, nous pouvons estimer que ceux-ci appartiennent à la même mouvance, celle de l'École des Mines de Saint-Étienne. Il se montre d'ailleurs très attaché à son établissement formateur en intégrant, dans les années 1880, le conseil de perfectionnement de l'École⁵¹. Selon Anne-Françoise Garçon, il se montre très actif au sein de cet organe et n'hésite pas à intervenir de manière vive lorsque les innovations pédagogiques proposées lui déplaisent⁵².

Le rôle joué au sein de ces sociétés nous renvoie l'image d'un homme œuvrant pour la communauté des ingénieurs. Il ne s'agit pourtant pas de la seule communauté pour laquelle Félix Devillaine ne ménage pas sa peine.

LE « PÈRE DE LA COMMUNAUTÉ »

Le document publié par l'imprimerie Théolier en 1895, à l'occasion de la retraite de Félix Devillaine, diffuse l'image d'un ingénieur marqué par le catholicisme social et désireux d'améliorer le sort des ouvriers qu'il dirige. Si cette brochure doit être considérée avec prudence, les quelques pages qui la composent nous offrent un début d'éclaircissement sur l'implication de Félix Devillaine dans la communauté des mines de Montrambert. Notons également, à l'instar de ce que décrit André Grelon⁵³, que Félix Devillaine fait parti de ces dirigeants qui ont appliqué une politique sociale d'inspiration chrétienne, mais sans forcément s'associer dans sa réflexion à d'autres patrons. Il ne s'agit donc que d'une initiative individuelle qui naît dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

50 Archives départementales de la Loire, Société amicale des anciens élèves de l'École des mineurs de Saint-Étienne, création d'un hôtel pour la société : mémoire sur l'hôtel de la Société amicale de l'École des Mines de Saint-Étienne (1897).

51 *Mémorial de la Loire*, 20 juin 1895 : article sur la carrière de Félix Devillaine à l'occasion de sa retraite.

52 GARÇON Anne-Françoise, *Entre l'État et l'usine...*, op. cit., p. 322.

53 GRELON André, « Le patronat chrétien », DAUMAS J.-Cl. (éd.), *Dictionnaire historique des patrons français*, Paris, Flammarion, 2010, p. 1055-1060.

Une de ses réalisations les plus notables demeure la reconstruction, en 1873, de l'hospice du Montcel, situé sur le territoire de la compagnie. Ce lieu est réservé au personnel et affecté uniquement au traitement des accidents du travail et des maladies professionnelles⁵⁴. Au sein de cet hôpital comportant cinq salles dans lesquelles cinquante lits prennent place, ainsi qu'une pharmacie et des bains, les ouvriers sont soignés gratuitement, sans préjudice de la subvention habituelle de la caisse de secours⁵⁵. Ainsi, il s'assure lui-même du bon rétablissement des ouvriers tout en contrôlant la période d'inactivité. Les enfants du personnel sont également au centre de ses préoccupations sociales, son attention se focalisant notamment sur l'éducation et l'instruction. Des salles d'asile sont aménagées et reçoivent rapidement tous les enfants d'ouvriers, soit en moyenne cent cinquante à deux cents enfants. Les garçons en sortent à sept ans pour aller aux écoles communales que la compagnie subventionne abondamment, alors que les filles vont dans les ouvriers pour apprendre tous les travaux d'aiguille, après être passées par les classes de l'hospice⁵⁶.

Devillaine engage les mines de Montrambert dans une politique de soutien aux associations comprenant de nombreux ouvriers de la compagnie. Par exemple, en 1865, la houillère fonde un Cercle musical des mineurs de la Ricamarie composé en grande partie par le personnel de l'entreprise. Les associations locales de colombophilie ou de sarbacane sont aussi subventionnées par le charbonnage⁵⁷. En 1876, l'ingénieur principal pousse l'entreprise à créer le cercle des amis de l'instruction dans lequel prennent place une bibliothèque et des salles de jeux qui sont fréquentées par cent cinquante à deux cents membres. Le siège du Cercle accueille tous les quinze jours, le dimanche, les ingénieurs et le médecin de la compagnie, qui présentent à tour de rôle une conférence sur l'un des sujets suivants : la chimie, l'exploitation des mines, la physique, la cosmographie et l'hygiène. Ces communications sont suivies par deux cents à trois cents personnes.

Cependant, il convient de mettre en perspective ces actions sociales avec la pensée de Félix Devillaine qui se revendique comme un patron chrétien lors de son discours de départ en retraite⁵⁸ :

« Le devoir du patron chrétien envers ses ouvriers n'est pas de les considérer comme de simples auxiliaires nécessaires à son industrie, mais

54 Archives départementales de la Loire, 1 ETP 5758, Houillères de Montrambert et de la Béraudière : hospice du Montcel (1884-1943).

55 DEVILLAINÉ Félix, *Notice sur la société anonyme des houillères de Montrambert et de la Béraudière*, Saint-Étienne, Théolier, 1878.

56 *Ibid.*

57 CHERRIER Claude, *La Ricamarie : une ville, des hommes*, La Ricamarie, La Ville, 1993, p. 12-15.

58 Anonyme, *Souvenir de la manifestation du 22 juin 1895 en l'honneur de M. Félix Devillaine*, Saint-Étienne, Théolier, 1895.

bien comme une famille dont il est le père, dont il doit surveiller avec le même soin les intérêts matériels, moraux et religieux, et dont il doit se faire aimer.⁵⁹ »

Il se comporte effectivement comme le père de la communauté des houillères de Montrambert. Les actions présentées plus haut vont bien dans le sens des intérêts matériels de la population ouvrière, mais également dans le sens de l'intérêt moral. Celui-ci ne découle cependant pas de la conception des ouvriers, mais de celle de Félix Devillaine qui impose sa morale. Le discours de Galvin, alors doyen des gouverneurs, lors de la cérémonie de départ en retraite de l'ingénieur, est parlant : il n'hésite pas à qualifier la direction de Félix Devillaine de ferme mais paternelle⁶⁰. En effet, il sait se montrer dur vis-à-vis des ouvriers qu'il estime inconvenants et qui, selon lui, mettent en péril l'entreprise. À cet égard, le traitement du cas Michel Rondet est éloquent. Dans les années 1860, l'ingénieur surveille étroitement les activités de Michel Rondet, alors ouvrier au sein des houillères de Montrambert. En 1866, Devillaine juge les actions de Rondet dérangeantes pour la bonne marche de l'entreprise, voici ce qu'il écrit à Thomas Hutter :

« Je vous envoie le billet envoyé par Rondet, au sujet de la caisse de secours. Je pense qu'il faut décidément nous débarrasser de ce membre incommode et inconvenant surtout, mais je pense qu'il vaudrait mieux faire naître l'occasion concernant son travail et le congédier dans quelque temps. Cependant, pour lui refuser tout travail ailleurs, il faudrait avoir un motif puissant et avouable qu'il évitera probablement de nous fournir. Enfin, réfléchissez-y afin que nous en causions à la première occasion. Je crois que le renvoyant à propos de ce billet, il n'en fasse une affaire de publicité dans les journaux.⁶¹ »

L'ingénieur arrive à ses fins et, le 28 janvier 1868, Rondet est renvoyé pour intervention intempestive dans la marche de la compagnie. Il aurait pris de manière trop véhémement la défense d'un camarade congédié.

CONCLUSION

L'exemple de Félix Devillaine remet en cause la représentation classique de l'ingénieur civil des mines. En effet, le rapport de Félix Devillaine aux sciences théoriques est à mille lieues de la figure positiviste véhiculée habituellement. Nous faisons face à un ingénieur mettant l'expérience au cœur de sa pratique professionnelle. Notons qu'ici s'esquisse une diffé-

59 Anonyme, *Souvenir...*, op. cit., p. 17-19.

60 *Ibid.*

61 CHERRIER Claude, *La Ricamarie...*, op. cit., p. 27.

rence majeure entre ingénieurs civils et ingénieurs d'État. Les techniciens de l'industrie apparaissent guidés par un pragmatisme les rapprochant des ingénieurs anglais, il n'est donc pas surprenant que les Britanniques en visite à Montrambert, le 4 août 1893, apprécient les agencements de fortune abaissant considérablement le prix de revient.

Si l'exemple de Félix Devillaine souligne l'importance du fait technique dans les pratiques professionnelles de l'ingénieur civil des mines, il nous rappelle également le rôle considérable joué par les différentes communautés. L'ingénieur apparaît ainsi comme un personnage possédant une identité multiple. À la fois membre actif et incontournable de la Société de l'industrie minière, association qui défend l'idée d'un progrès technique collectif et basé sur l'expérience, il est aussi un ardent défenseur des ingénieurs issus de son établissement formateur. N'oublions pas également la figure paternelle qu'il incarne au sein des mines de Montrambert. Ainsi, Devillaine forge son identité à travers sa conception scientifique du métier d'ingénieur, son établissement formateur et l'entreprise à laquelle il appartient.

La relation de sous-traitance dans l'industrie automobile du Pays de Montbéliard à Rhin-sud : quelles différences, quelles permanences tout au long du xx^e siècle ?

Manuel Brun

« **I**L N'EST PAS FACILE D'ÉCHAPPER À LA TRADITION. C'est pour-
quoi l'application de nos nouveaux procédés est toujours di-
rigée par des hommes qui ne se sont jamais occupés de la
question et qui par conséquent n'ont aucune chance de se trouver arrêtés
par ce que d'autres considéraient comme impossible.¹ », Henry Ford, 1926.

INTRODUCTION

Sur l'échelle du temps, les activités de sous-traitance s'inscrivent très vite dans l'échange économique et restent en permanence au cœur du système industriel². Régies par des cycles plus ou moins longs de contraction et d'extension, elles contribuent à élaborer sans cesse des produits à plus haute valeur ajoutée. Dans l'automobile, de la fin du xix^e siècle au début du xxi^e siècle, elles sont semblables sur certains points et différentes sur d'autres. Les avantages et les inconvénients de la sous-traitance ne varient pas, mais son fonctionnement s'est structuré au sein d'une filière industrielle. La concentration des constructeurs sur leur cœur de métier

1 FORD Henry et CROWTHER Samuel, *Aujourd'hui et demain*, Paris, Payot, 1926 p. 70.

2 LAMARD Pierre et BRUN Manuel, « La sous-traitance dans l'histoire : une constante de l'activité industrielle », *Entre Rhône et Rhin*, 41, 2003, p. 18-19.

est la conséquence, et non la cause, d'une stratégie industrielle. Durant ses cent vingt ans d'histoire, l'industrie automobile a d'abord eu recours à la sous-traitance, avant une concentration verticale des moyens de production dès la Belle Époque, afin de maîtriser la chaîne de valeur. Puis, une externalisation dans des proportions inédites à partir des années 1980 a pour objectif de réduire les coûts, en dégageant des économies d'échelle. La transition d'un système à l'autre est toujours longue.

Nous nous intéresserons au cas de Peugeot, pionnier de la construction automobile en France, dont l'usine historique se situe à Sochaux, dans le Pays de Montbéliard et qui a construit une seconde usine géante à proximité de Mulhouse dans les années 1960. La variation du système de production tient aussi compte de l'organisation spatiale du travail et pas uniquement des raisons économiques précitées. Dans quelle mesure le contexte du Pays de Montbéliard dans un premier temps, et celui de l'espace Rhin-sud³ dans un second temps, ont-ils participé de l'organisation de la production par Peugeot ?

À partir de cette grille d'analyse historique et géographique, nous nous demanderons également pour quelles raisons Peugeot transforme l'organisation de la production, et comment il construit un système spécifique à un territoire, en ne se contentant pas de plaquer des modèles américains ou japonais. Le rôle de la structure de l'actionnariat du groupe PSA Peugeot Citroën⁴ et l'attachement familial des Peugeot au Pays de Montbéliard seront pris en compte⁵.

Nous chercherons également à savoir quel a été le rôle des crises de l'industrie automobile en nous penchant, dans un premier temps, sur la concentration de la production, puis sur son externalisation.

DE L'ARTISANAT À L'INDUSTRIE DE MASSE : LA CONCENTRATION TOUS AZIMUTS

Le déterminisme géographique du Pays de Montbéliard⁶ a induit une industrialisation particulière. Le minerai de fer et le charbon de bois y

3 Sur cet espace, voir LAMARD Pierre et WOESSNER Raymond (dir.) *Rhin-sud, un territoire en devenir ?*, Belfort, UTBM (Territoriales), 2007.

4 Peugeot Société Anonyme (PSA) est la holding du groupe automobile Peugeot, créée en 1965 par un transfert juridique de la Société des Automobiles Peugeot devenue PSA. Le groupe devient PSA Peugeot Citroën en 1976 à la suite de l'achat de Citroën SA par Peugeot SA en 1974. La famille Peugeot possède à ce jour 30,3 % du capital de l'entreprise. Voir LOUBET Jean-Louis, *La maison Peugeot*, Paris, Perrin, 2009, plus particulièrement les pages 321-328 (« La constitution de Peugeot SA ») et les pages 403-412 (« Reprise de Citroën »).

5 HECQUET Vincent et LAINE Frédéric, « Structures industrielles locales et formes d'organisation économique », *Économie et Statistique*, 326-327, 1999, p. 205-223.

6 OLIVIER Jean-Marc, *Les origines de la révolution industrielle dans le Pays de Montbéliard. Le déterminisme géographique. I – Des ressources naturelles complémentaires*, Montbéliard, Atelier du patrimoine du Pays de Montbéliard, 1995.

étaient abondants et de petits établissements ont proliféré le long des rivières et cours d'eau pour bénéficier de l'énergie hydraulique. La situation est très différente de la région parisienne où se développent Renault ou Citroën. Le travail à domicile tardif des ouvriers-paysans est un germe de la sous-traitance qui est la règle aux origines de l'industrialisation de ce territoire⁷. Juste à côté, à Beaucourt, dans le Territoire de Belfort, Frédéric Japy a inventé les premières machines outils à la fin du XVIII^e siècle, plaçant cet espace sous le signe de l'innovation industrielle.

Inventer l'automobile, cet assemblage hétéroclite (1890-1908)

Au crépuscule du XIX^e siècle, l'automobile est un mélange de carrosse (pour la forme), de bicyclette (mécanique mobile) et de locomotive (source d'énergie non biologique)⁸. La distinction entre châssis, moteur et carrosserie est nette et fait appel à des compétences spécifiques. Fabricant de cycles, Peugeot achète dès 1890 des moteurs sous licence Daimler et fait carrosser les châssis selon le goût des clients. En 1896, Armand Peugeot fonde une nouvelle société dédiée entièrement à l'automobile, d'abord à Mandeure, puis dans une nouvelle usine à Audincourt. Le manque de main-d'œuvre dans ce secteur géographique oblige, dans un premier temps, à sous-traiter parfois très loin d'Audincourt⁹, mais cette période dure peu de temps : la Société Anonyme des Automobiles Peugeot (SAAP) construit rapidement une seconde usine à Lille et fabrique ses propres moteurs horizontaux, une nouveauté technique. Les années 1907 et 1908 sont un tournant pour les automobiles Peugeot, dont les bénéfices sont affectés par la récession mondiale.

La concurrence entre la SAAP et les Fils de Peugeot Frères, qui produisent des voiturettes selon un accord entre les deux sociétés, prend quelques années à être appréhendée. Comme le souligne Jean-Louis Loubet, le rapprochement entre les deux sociétés allant de pair avec celui effectué entre Armand Peugeot et son neveu Robert, « est le sens commun de la préservation des intérêts familiaux qui conduit à dresser un bilan et dessiner des perspectives¹⁰ ». De plus, l'artisanat de luxe de Peugeot ne peut se maintenir en l'état face à la mise en vente de la Ford T, en 1908, dont le système productif est très différent. Les facteurs économique, productif

7 MAILLARD Frédéric, *L'industrialisation du Pays de Montbéliard*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Nancy, 1953. DÉZERT Bernard, *La croissance industrielle et urbaine de la Porte d'Alsace : essai géographique sur la formation d'un espace régional en fonction de l'attraction industrielle*, Paris, SEDES, 1969.

8 L'intitulé précis des brevets déposés à cette époque est le suivant : « Brevet dont les procédés sont applicables aux bicyclettes, tricycles, motocycles et véhicules automobiles en tous genres ». La non-spécificité de l'automobile apparaît très clairement dans cette formulation.

9 Voir LOUBET Jean-Louis, *La maison Peugeot*, Paris, Perrin, 2009, p. 112.

10 *Ibid.* p. 137.

et familial ont conduit Peugeot à la rationalisation. L'automobile quitte l'ère des bricoleurs géniaux et devient un produit spécifique¹¹ en cours de massification.

Concentration horizontale et contrôle des sous-traitants (1908-1914)

De nombreuses pièces des véhicules sont fabriquées à l'extérieur. C'est le cas de la carrosserie, pour laquelle se met en place une autre forme de sous-traitance, locale et beaucoup plus interdépendante avec le donneur d'ordre. Entre le 14 novembre 1908 et le 18 février 1912, trente et un ouvriers de l'usine automobile Peugeot d'Audincourt sont « affectés à [la] carrosserie Gauthier » à Beaulieu, pour effectuer le même travail¹². On ne connaît pas l'autonomie exacte de l'atelier de carrosserie Henri Gauthier et Cie, mais la formule du registre du personnel de l'usine Peugeot d'Audincourt semble indiquer un contrôle important de la part de la SAAP. De plus, Gauthier ne travaille que pour la SAAP, cette dernière détenant une partie du capital de l'entreprise¹³. Gauthier semble donc être un sous-traitant à l'autonomie limitée. Dès 1911, l'usine d'Audincourt ne fabrique plus de carrosserie et Gauthier compte 850 ouvriers. La relation de Peugeot à ses sous-traitants évolue tout d'abord vers une prise de contrôle de leur production, par la mise en place de normes très strictes¹⁴, qui porte le germe d'une concentration verticale. Dans le même temps, se déroule une concentration horizontale de l'industrie automobile, avec la disparition de la concurrence locale ainsi que la fusion, en 1910, de la SAAP et des Fils de Peugeot Frères, sous le nom de Société Anonyme des Automobiles et des Cycles Peugeot (SAACP). Ces derniers fabriquaient des voitures sous la marque Lion Peugeot, un marché complémentaire aux automobiles plus luxueuses de la SAAP.

En 1912 débute la construction du site de Sochaux-Montbéliard. La géographie joue un grand rôle dans le choix de ce site¹⁵ car il se situe sur une plaine dégagée, à proximité de voies de chemin de fer, de routes, du

11 Des solutions techniques adoptées en 1902 comme le moteur vertical placé à l'avant, l'allumage électrique par piles, la colonne de direction inclinée avec volant et par boîtier à vis et écrou, ou encore l'ensemble des sièges face à la route distinguent l'automobile des autres véhicules.

12 Mention inscrite dans le « livre matricule », registre du personnel de l'usine automobile Peugeot d'Audincourt, archives Peugeot. Ce registre a été dépouillé par BRUN Manuel, *La gestion du personnel de l'usine automobile Peugeot d'Audincourt 1896-1931*, mémoire de maîtrise sous la direction du professeur Michel Hau, université Marc-Bloch, Strasbourg, 1999.

13 COHEN Yves, *Ernest Mattern, les automobiles Peugeot et le pays de Montbéliard industriel avant et pendant la guerre de 1914-1918 : composition sur une pratique d'organisateur*, thèse de doctorat, université de Franche-Comté, 1981.

14 COHEN Yves, *Organiser à l'aube du taylorisme : la pratique d'Ernest Mattern chez Peugeot, 1906-1919*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001.

15 LAMARD Pierre et BELOT Robert, *Peugeot à Sochaux : des hommes, une usine, un territoire*, Panazol, Lavauzelle (Histoire, mémoire et patrimoine), 2007.

canal du Rhône au Rhin et comporte déjà des usines, dont une fonderie d'acier appartenant à un cousin, Louis Peugeot, rachetée en 1916, et préluant l'intégration de la métallurgie à la fabrication des automobiles. Le rachat des usines automobiles Rossel¹⁶ à Sochaux après la liquidation de l'entreprise en 1923 contribue également à la construction du « grand Sochaux ». L'intégration industrielle des Peugeot se fait avec des constructions et des achats d'usines. Standardiser la production et les moyens de production est un autre exemple pris aux Etats-Unis, que la guerre permet de mettre en application.

La Grande Guerre, un accélérateur de transformation

La production de guerre, avec ses exigences de qualité et de rendement, accentue les changements en introduisant une nouvelle norme de fabrication. Peugeot s'organise de manière particulière : « La direction de la production est entièrement déléguée à un spécialiste éprouvé, ce que ne pratiquent ni Louis Renault ni Marius Berliet¹⁷ ». Or, l'organisation de la production est au cœur de l'évolution de l'industrie automobile, elle-même à la pointe de la production moderne dans les années 1910-1930. La mise en place d'une direction centrale en 1917 est concomitante à l'achat de deux cents hectares de terrain autour de l'usine déjà construite à Sochaux et préfigure les ambitions de l'entreprise sur ce site. L'optimisation de la production passe aussi par sa concentration spatiale sur un seul site, alors qu'elle était jusqu'alors éclatée.

La concentration verticale n'avait pas débuté avant la guerre mais elle est un corollaire aux nouvelles méthodes de travail au sein des usines et est rendue indispensable par les difficultés d'approvisionnement. Le conseil d'administration précise quels problèmes sont perçus par les dirigeants de l'époque¹⁸ : principalement une insuffisance de la production par manque de matière première, ce qui prouve l'insuffisance de l'intégration verticale ; la hausse des prix des matières premières, ce qui augmente le coût de la reconstitution des stocks ; l'achat trop important de certaines pièces aux sous-traitants alors que d'autres manquent, ce qui entraîne des stocks inutiles et des pénuries. Le système de production est clairement mis en cause dans l'identification des difficultés que traverse l'entreprise. Un nouveau modèle, excluant une sous-traitance devenue génératrice de

16 Frédéric Rossel est un descendant du conseiller de régence Rossel du XVIII^e siècle. Il a travaillé avec Armand Peugeot, développé ses propres activités et travaillé avec Robert Peugeot. Il fait partie des quatre constructeurs automobiles présents dans le Pays de Montbéliard à l'aube de l'automobile avec Jeanperrin, Japy et Peugeot.

17 COHEN YVES, *Organiser à l'aube du taylorisme...*, op. cit., p. 432.

18 Conseil d'administration du 15 septembre 1920.

coûts supplémentaires, est progressivement mis en place, qui inclut un rassemblement géographique de la production.

Rationaliser pour survivre (1919-1930)

La carrosserie est réintégrée et l'entreprise Gauthier est dissoute le 25 janvier 1919. La métallurgie (forge et fonderies) est une partie particulièrement importante de la concentration verticale et se réalise sur le site de Sochaux. Seules quelques productions très spécialisées, comme les pneumatiques, n'ont jamais été réalisées en interne. Une fois la crise de reconversion d'après-guerre (incluant la récession économique de 1920-1921) passée, la situation financière de l'entreprise se stabilise vers 1924-1925. Jean-Louis Loubet¹⁹ estime qu'avant 1930 et la sortie de la 201, l'entreprise n'est pas totalement redevenue une concurrente sérieuse de Citroën et de Renault. La crise a eu la vertu de démontrer aux dirigeants qu'une stratégie industrielle est un préalable indispensable à la mise en place de nouveaux moyens de production²⁰, même si elle n'en est pas à l'origine. Le retard provient des difficultés de Peugeot à trouver des financements pour le passage de l'automobile à la série. Il est résolu par une restructuration des sociétés du groupe et le recours à une société financière, la SEDIA, créée par Lucien Rosengart, un ancien de chez Citroën²¹.

Rassembler géographiquement l'ensemble des étapes de la fabrication pour la rationaliser sur le site unique de Sochaux, est un des objectifs de la concentration verticale. Ne plus dépendre de fournisseurs pour la qualité des pièces, la régularité de l'approvisionnement et réduire les frais de fourniture en sont d'autres. La crise de reconversion aura été un accélérateur du changement de la structure de production, en la rendant indispensable à la survie de l'entreprise. Mais plus que la crise, c'est le changement d'échelle de l'automobile et l'adoption de nouvelles normes de fabrication qui ont conduit à la concentration verticale. Les principes adoptés restent en vigueur jusqu'aux années 1970. Une autre crise de l'industrie automobile et de nouvelles exigences d'organisation spatiale de la production introduisent alors d'autres changements.

19 LOUBET Jean-Louis, *Automobile Peugeot : une réussite industrielle, 1945-1974*, Paris, Economica, 1990.

20 HENRI Daniel, *La Société Anonyme des Automobiles Peugeot de 1918 à 1930 : histoire d'une stratégie d'expansion*, mémoire de maîtrise, université de Paris-1, 1983.

21 LOUBET Jean-Louis, *La maison Peugeot...*, op. cit., p. 195-200.

SORTIR DE L'USINE, OU L'EXTERNALISATION PHYSIQUE ET ÉCONOMIQUE DE LA PRODUCTION

La crise des cycles Peugeot engage, à partir de 1956, ce que Jean-Louis Loubet a nommé une politique « d'éclatement des fabrications et pôle de compétences²² », afin d'équilibrer les fabrications entre les usines du groupe et de pallier la pénurie de main-d'œuvre dans le Pays de Montbéliard. Géographiquement, cette politique ne se cantonne pas aux usines du Doubs. À Sochaux se concentre le montage final quand les autres usines absorbent des fabrications d'amont.

Les chocs pétroliers de 1973 et 1979, conjugués à l'instauration d'une production et d'une consommation de masse, montrent les limites du modèle économique automobile débuté avec l'introduction du fordisme. La survie des constructeurs nécessite une diminution drastique des coûts de production. PSA lance de profondes réformes afin de maintenir sa compétitivité dans son activité de base²³. En 1982, alors qu'en France, 8 000 personnes sont nécessaires à la construction de 1 200 véhicules par jour, il n'en faut que 4 000 au Japon. Entre 1980 et 1984, PSA perd 8,5 milliards de francs. La réaction de l'entreprise, à l'arrivée du financier Jacques Calvet à sa tête, est d'abaisser le seuil de rentabilité de la production de Peugeot de 2,2 millions de véhicules en 1979 à 1,2 million en 1988. L'augmentation de la productivité passe également par une baisse forcée des coûts salariaux, soutenue par l'État et, comme pour tout le secteur industriel, par une diminution des effectifs, notamment grâce au « retour au pays des travailleurs immigrés [...] et la mise en préretraite ou retraite des plus âgés²⁴ ». La crise a eu des répercussions sur l'organisation de la production, en incitant les constructeurs à devenir des assembleurs qui délèguent de plus en plus de tâches aux équipementiers et sous-traitants²⁵.

22 *Ibid.*, p. 304 et suivantes.

23 LOUBET Jean-Louis, « L'industrie automobile française d'une crise à l'autre », *Vingtième siècle*, 52, 1996, 1, p. 66-78.

24 « L'année économique et sociale en Franche-Comté 1984 », *Reflets de l'économie franc-comtoise*, 25, 1985, p. 9.

25 Consulter sur le sujet, CHANARON Jean-Jacques, « Introduction : globalisation, division internationale du travail et relations constructeurs-fournisseurs », Évry, GERPISA (Actes du GERPISA, 25), 1999, p. 5-21 ; KRIFA Hadjila et VERMEIRE Karine, « Concurrence oligopolistique et interdépendance des choix de localisation : le cas de l'industrie automobile dans les pays d'Europe Centrale », Évry, GERPISA (Actes du GERPISA, 25), 1999, p. 155-175 ; HATCHUEL Armand, LE MASON Pascal et WEIL Benoît, « Le co-développement à l'épreuve de l'innovation intensive : vers de nouvelles formes d'organisation de la conception innovante entre constructeurs et équipementiers », Évry, GERPISA (Actes du GERPISA, 32), p. 65-80. Les articles sont consultables à l'adresse suivante : <http://gerpisa.org/actes/actes_index.html.html>

L'extension du périmètre de production source d'innovation institutionnelle et industrielle.

Dans l'est de la France, l'externalisation de la production de PSA est spécifique. La structuration économique du territoire par Peugeot, dès le début du xx^e siècle, s'est étendue, à partir de la construction d'une seconde usine automobile géante de PSA à Sausheim (Mulhouse) en 1962. Cette dernière est reliée à Sochaux par l'autoroute A36 depuis 1979²⁶ et désormais par un chapelet de sous-traitants et d'équipementiers. Les collectivités locales, soucieuses de leur développement économique face à des métropoles plus importantes (Strasbourg, agglomération trinationale de Bâle, duopole asymétrique Dijon-Besançon), s'impliquent dans ce processus. Ainsi, dans l'aire urbaine de Belfort-Montbéliard, à deux minutes de l'autoroute, « situé à mi-chemin entre les deux sites de production PSA Peugeot Citroën de Sochaux et de Mulhouse, l'aéroparc [de Fontaine (90), présidé par Christian Proust²⁷] est dédié à l'accueil d'équipementiers automobiles et d'activités logistiques²⁸ ». Raymond Woessner a qualifié cet espace, situé entre le sud de l'Alsace et le nord de la Franche-Comté, de « territoire symétrique Montbéliard-Mulhouse (TS2M) »²⁹, ouvert à la fois sur le monde rhénan et le sillon rhodanien. Le retour de la sous-traitance dans l'industrie automobile aura un effet structurant pour le TS2M, lui conférant une densité industrielle supérieure à la moyenne française.

Le pôle de compétitivité « Véhicule du futur », dont le siège est à Mulhouse, et les laboratoires publics³⁰ aux nombreux partenariats industriels, montrent la volonté de la force publique de développer un tissu industriel autour de l'automobile innovante, au-delà du groupe PSA et de ses sous-traitants. Le concept de mobilité « F-City », du constructeur FAM automobile, basé à Étupes (25), centré sur un véhicule électrique conçu autour du cahier des charges de l'autopartage, est un signe de la diversification possible de l'industrie automobile dans le grand Est. Le positionnement géographique de FAM, par ailleurs préparateur de véhicules Peugeot et Citroën, lui permet de piocher dans la banque d'organes du groupe PSA pour nombre des composants de ses « F-City ».

26 En dehors des élargissements ou nouveaux échangeurs postérieurs, l'autoroute A36 a été mise en service par portion entre 1968 et 1981. Elle relie Beaune (21) à l'Allemagne via Mulhouse (68) et est interconnectée avec l'A31, l'A35, l'A39 et l'autoroute allemande A5.

27 Conseiller général délégué aux structures de développement économique à dimension départementale et vice-président de la communauté d'agglomération de Belfort, chargé du développement économique.

28 Site web de l'Agence régionale de développement économique de Franche-Comté. L'Agence de développement économique de Belfort et son Territoire (ADEBT) donne les mêmes précisions.

29 WOESSNER Raymond, *L'Alsace territoire(s) en mouvement*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger, 2007, 183 pages.

30 Comme l'institut FC LAB centré sur les systèmes à pile à combustible embarqués ou le laboratoire Système et Transport de l'université de technologie de Belfort-Montbéliard.

Vers un nouvel équilibre de l'aménagement du territoire ?

La complémentarité du Sud-Alsace et du Nord-Franche-Comté s'illustre dans l'orientation des sous-traitants de part et d'autre de l'axe de symétrie entre Mulhouse et Montbéliard. La sous-traitance automobile alsacienne comprend des entreprises souvent filiales de multinationales dont les donneurs d'ordre sont régionaux ou allemands. Côté franc-comtois, de petites entreprises familiales se sont spécialisées dans l'automobile et travaillent essentiellement pour PSA³¹. Ce modèle local de la filière automobile de l'aire urbaine Belfort-Montbéliard correspond à la structure de production développée par PSA pour externaliser sa production sur un territoire proche de l'usine d'assemblage. Ainsi, dans le Territoire de Belfort, six sous-traitants automobiles apparaissent dans les années 1990. Parmi eux, Plastic Omnium ou Visteon font partie des plus importants employeurs du département³². Ces groupes industriels ont souvent acheté des usines. C'est le cas de Reydel Franche-Comté, entreprise basée à Rougegoutte (90) et spécialisée dans l'injection thermoplastique, la soudure et la peinture, qui devient équipementier automobile en 1996 et est intégrée au groupe Plastic Omnium en 1997. L'aménagement du territoire bénéficie de cet éclatement des productions qui diminue le déplacement pendulaire du lieu de vie au lieu de travail. La limite de ce modèle, pour le développement économique local, est atteinte lorsque les changements capitalistiques et la recherche de nouveaux clients des sous-traitants de Peugeot leur permettent de ne plus dépendre d'un seul donneur d'ordres et implique une présence plus proche des centres de production, partout en Europe, voire dans le monde. Ainsi, SNOF Étupes (25), filiale du groupe FSD, est aujourd'hui un leader européen de la fabrication de composants métalliques pour l'industrie automobile et possède plusieurs usines en Europe, à proximité des usines d'assemblage.

Les limites déjà visibles de la sous-traitance contemporaine

Le recours à la sous-traitance permet, en imposant aux entreprises partenaires des normes et des délais très précis, de gagner en souplesse. Mais ce système de production, parfaitement adapté à la société japonaise très hiérarchisée qui l'a inventé en 1949, peut poser différents problèmes. En 1996, le possible achat de Valeo par une entreprise étrangère avait provoqué l'inquiétude de Jacques Calvet, qui craignait de voir une partie de

31 Woessner Raymond, « Le Territoire Symétrique Montbéliard-Mulhouse : un duopôle urbain en construction ? », *Revue géographique de l'Est*, 47, février 2007, 2, p. 91-98.

32 *Franche-Comté aujourd'hui*, document INSEE consultable aux archives départementales du Territoire de Belfort ou dans les locaux de l'INSEE Franche-Comté à Besançon.

l'innovation technologique détenue par ce sous-traitant passer dans les mains de Delphi, filiale de General Motors :

« Nous souhaitons que l'actionariat et le management de Valeo demeurent ce qu'ils sont, a déclaré mardi 5 mars Jacques Calvet, président du directoire de PSA Peugeot-Citroën. S'il se dégageait une solution non française qui ne me plaisait pas, j'assécherais progressivement les achats à Valeo.³³ »

Une autre crainte consiste à voir les équipementiers atteindre une taille mondiale et devenir des interlocuteurs puissants à qui il devient impossible d'imposer des baisses de tarif. Les sous-traitants font courir le même risque. En cédant Sense, sa filiale assurant la maintenance et l'entretien des usines à Veolia en 2009, Peugeot s'impose des négociations de contrat avec une autre multinationale ayant ses objectifs propres.

Enfin, la combinaison du recours à la sous-traitance et de la politique du flux tendu peut conduire à des arrêts de production. Les usines PSA de Sochaux et Mulhouse ont connu, ces dernières années, des difficultés d'approvisionnement en raison de grèves chez des sous-traitants. Par exemple, le 3 mars 2009, cent quinze salariés du site de Voujeaucourt de Key Plastics, équipementier automobile en redressement judiciaire dont le siège est à Bellême (Orne) et propriétaire d'une usine en Slovaquie, arrêtent le travail. Cela entraîne un arrêt de la production de l'usine de Sochaux le 11 mars. L'annualisation du temps de travail, contrepartie à la diminution de la durée légale à trente-cinq heures permet, face à ces ruptures d'approvisionnement, de lisser la production sur une période plus longue, limitant cet inconvénient du recours à la sous-traitance.

CONCLUSION

Le territoire sur lequel s'est développée l'activité automobile de Peugeot, avec ses raisons sociales successives, n'est pas anodin dans l'organisation de la production. La crise économique de 1907-1908, aboutissant à la fusion de Lion Peugeot et d'Automobile Peugeot, initie la concentration horizontale et la mise en place du fordisme. Après la Grande Guerre, la crise de reconversion, critique pour la survie de l'entreprise, a accéléré la concentration verticale de la production. Les crises pétrolières ont mis au jour l'obsolescence des méthodes et de l'outil de travail débouchant sur l'externalisation. Le constructeur a certes adopté les principes du fordisme et du taylorisme puis du toyotisme, mais en les adaptant à ses besoins, à son environnement historique et géographique, et sans panique. Les

33 « Jacques Calvet fait du chantage à la cession de Valeo », *Le Monde*, 7 mars 1996.

changements de mode de production correspondent à une nouvelle organisation spatiale du travail et à une modernisation intensive des usines, le tout étant lié. La production de richesse s'en est trouvée accélérée à l'issue de chacune des transitions. La conséquence sur le tissu industriel local est visible tant dans les statistiques que dans le paysage. Le Pays de Montbéliard, avec l'usine Peugeot de Sochaux³⁴, dispose de la plus grande usine de France selon les effectifs, et le TS2M est un espace d'une densité industrielle parmi les plus élevées du pays. L'attachement de la famille Peugeot au Pays de Montbéliard et sa minorité de blocage au sein de l'actionnariat de PSA ont sans doute contribué à faire de Peugeot un constructeur automobile plus présent en France que Renault ou Citroën.

Toutefois, l'essoufflement du modèle de production actuel et les surcapacités mondiales du secteur laissent augurer de nouveaux changements. L'industrie automobile est confrontée à un double défi économique et écologique au sujet duquel la réflexion est en cours. Les multiples directions prises par les constructeurs pour réduire les émissions polluantes³⁵ illustrent l'absence d'unanimité sur la question écologique. De la même manière, aucun modèle économique ne semble aujourd'hui montrer l'exemple plus qu'un autre. Une nouvelle vague de concentration horizontale a débuté à l'échelle mondiale, mais l'échec majeur de Daimler-Chrysler montre que la fusion n'est pas gage de réussite. PSA, pour l'instant, poursuit ses partenariats privilégiés avec d'autres constructeurs³⁶, sans alliance capitalistique. Si ce modèle de restriction à quelques constructeurs se confirmait, la place de la sous-traitance dans un paysage automobile resserré sur quelques grands groupes ne pourrait pas rester la même. Le contexte géographique du TS2M, au cœur de l'Europe et disposant d'un nœud intermodal de transport aussi bien vers le sud que vers l'est du continent, est particulièrement favorable à la poursuite d'une activité d'assemblage de véhicules à partir de pièces venant d'autres usines, y compris celles situées en Slovaquie. La question de la densité de sous-traitants installés sur place reste posée, tout comme celle de la diversification avec la naissance de constructeurs positionnés sur d'autres marchés et utilisant d'autres technologies.

34 L'usine terminale qui, dans la dénomination du groupe PSA, assure les phases finales de fabrication des véhicules (emboutissage, ferrage, peinture et montage), compte 12 000 salariés, auxquels s'ajoutent 600 salariés pour l'usine de mécanique où sont fabriqués les amortisseurs du groupe.

35 Pour ne citer que quelques exemples : moteur hybride essence pour Toyota et Honda, moteur hybride Diesel pour PSA, moteur électrique fonctionnant sur batterie pour Renault, sans compter les multiples essais de moteur électrique fonctionnant avec une pile à combustible. PSA soutient, par exemple, le laboratoire FC LAB implanté à Belfort, dont les recherches portent sur la pile à combustible embarquée.

36 Par exemple avec BMW pour des moteurs, le groupe Fiat pour des monospaces ou encore Mitsubishi Motors corporation pour des 4X4.

« Professionnels de la publicité » ou « publicitaires » ? Comment appeler les hommes et les femmes de l'industrie publicitaire ?

Nathalie Pelier

A PRIORI, SE DEMANDER s'il vaut mieux appeler « publicitaires » ou « professionnels de la publicité » les hommes et les femmes qui concourent à la naissance et à la diffusion de cette dernière peut prêter à sourire tant le nom commun « publicitaire » a réussi, à partir de la décennie 1930, à s'imposer dans le langage courant. Cependant, le vocable « publicitaire », né dans la première moitié des années 1910, a été l'un des outils de valorisation/revalorisation de l'ensemble d'une profession soumise à un fort discrédit et ne saurait être perçu comme un nom commun aussi « commun » que cela. Peut-on vraiment l'utiliser en toute circonstance ?

« PUBLICISTES » ET « PUBLICITAIRES » AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE : DES PROFESSIONNELS DIVISÉS

« Deux définitions de l'activité publicitaire¹ » ont coexisté au début du xx^e siècle, a observé à juste titre Marie-Emmanuelle Chessel. La première, portée aux nues par la Chambre syndicale de la publicité (créée en 1906), consistait en un « échange d'espace publicitaire au service d'un organe de

1 CHESSEL Marie-Emmanuelle, *La publicité : naissance d'une profession (1900-1940)*, Paris, Éditions du CNRS, 1998, p. 19.

presse² ». Dans la seconde conception, celle de la Corporation des techniciens de la publicité (née en 1920 mais en gestation dès 1913 au sein de la Conférence des chefs de publicité), l'activité publicitaire était plutôt « une technique au service de l'annonceur³ ». *Grosso modo*, la publicité « au service de la presse » (apportant des fonds à celle-ci mais ne s'avérant pas forcément efficiente pour les annonceurs, c'est-à-dire les commanditaires) était celle de « publicistes ». En revanche, celle dont l'objectif était de rendre « service » plutôt aux annonceurs était celle défendue par les « publicitaires ».

« Publiciste » et « publicitaire » sont deux termes qui ne se rapportent pas vraiment aux mêmes professionnels. Vers 1789, le premier de ces deux vocables, qui désignait initialement une personne « qui écrit sur le droit public », est devenu synonyme de « journaliste ». Vers 1906, il a commencé à être utilisé indifféremment, pour évoquer les journalistes et les agents de publicité en raison de leur point commun : la rédaction de réclames, ces articles laudatifs rédigés sur un produit ou une personne et insérés dans un journal contre rémunération. Par extension, et au désarroi des futurs premiers « publicitaires », « publicistes » s'est mis à désigner l'ensemble des professionnels de la publicité. Or, dans les années 1910, certains d'entre eux, réunis autour d'Octave-Jacques Gérin (1875-1937), ont éprouvé le besoin de ne plus se laisser appeler « publicistes » car cela signifiait trop directement « auteurs de réclame ». Celle-ci avait quelque chose de très fâcheux : le mot vient de l'ancien français *reclaim*, cri de rappel en fauconnerie ou piège pour attraper les oiseaux. Ces nouveaux professionnels – dont l'effectif reste difficile à établir⁴ – avaient le sentiment de ne pas faire de la réclame, sujette à la suspicion dès le second tiers du XIX^e siècle, mais de la « publicité », genre communicationnel dans lequel le mensonge, notamment (nous le verrons plus loin), devait être proscrit.

Affirmer que c'est telle ou telle personne qui a utilisé pour la première fois tel ou tel mot dans tel ou tel contexte est toujours aléatoire. Cependant, Marc Martin a estimé, en 1992, que c'était au fameux Octave-Jacques Gérin que l'on devait, « peu avant 1914⁵ » (et non pas vers 1925 comme l'avait indiqué Gérard Lagneau dans les années 1980 en introduction au fameux *Consciences sous influence*) la création du vocable « publicitaire ». Formé au commerce à Paris et en Angleterre, Gérin a fait ses premières

2 CHESSEL Marie-Emmanuelle, *La publicité : naissance...*, op. cit., p. 19.

3 *Ibid.* D'après CHESSEL Marie-Emmanuelle, c'est au sein de la CTP (Corporation des techniciens de la publicité) que « [s'est définie] la nouvelle conception du publicitaire, indépendant de la presse, plus proche de l'annonceur auquel il rend service », CHESSEL Marie-Emmanuelle, *La publicité...*, op. cit., p. 24.

4 Vers 1914, les effectifs de la profession sont difficiles à reconstituer en raison d'un manque de sources. D'après Marc Martin, les « publicitaires » sont « quelques milliers » entre 1900 et 1939. Ce chiffre nous semble surévalué. Voir MARTIN Marc, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 247.

5 MARTIN Marc, *Trois siècles*, op. cit., p. 247.

armes professionnelles en matière de publicité au sein d'une entreprise de spécialités bordelaises. En 1904, il a fondé l'un des premiers cabinets conseils en publicité. Même si, par la suite, d'autres *patres* potentiels, comme Marcel Bleustein-Blanchet (1906-1996), le fondateur de Publicis, lui seront préférés, Octave-Jacques Gérin est passé pour un véritable « père » pour les professionnels qui ont œuvré dans la première moitié du xx^e siècle. En février 1934, Paul Nicolas, rédacteur en chef de *Vendre*, déclarait à ses lecteurs qu'il avait non seulement impulsé la publicité en la distinguant de la réclame mais qu'en plus, c'était aussi lui qui avait créé l'adjectif qualificatif (puis substantivé) « publicitaire » :

« Il y a quelques lustres, [...] Gérin fonda véritablement une technique nouvelle et, afin [...] d'éviter qu'on l'assimilat à la réclame, lui consacra ce mot : publicité. Du mot publicité, [...] c'est Gérin [...] qui fut le 1^{er} [à tirer] l'adjectif "publicitaire"⁶ ».

Sorte de précurseur en *naming* (cette partie de la conception-rédaction publicitaire qui consiste à trouver un nom porteur pour une nouvelle marque, une nouvelle enseigne, un nouveau producteur et, pourquoi pas également, de nouveaux professionnels), Gérin constitue une figure centrale dans l'émergence de la publicité moderne, même si les professionnels actuels semblent l'avoir totalement oublié.

Le mot « publicitaire » semble être né pour venir se positionner à contresens du terme plus ancien (et aujourd'hui vieilli malgré son emploi dans *La carte et le territoire*⁷ !) de « publiciste ». Les deux mots n'auraient jamais dû, comme l'indiquent encore certains dictionnaires français-anglais ou certains dictionnaires des synonymes, être employés l'un pour équivalent de l'autre ! Au début du xx^e siècle, les plus « publicitaires » des professionnels appréciaient en effet assez peu les plus « publicistes » de leurs confrères. On compte, parmi ces derniers, les « journalistes » auteurs de réclames (souvent signées sous une fausse identité), ainsi que les courtiers et agents, une sorte de négociateurs en achat d'espace. Plus ceux-ci réussissaient à faire acheter aux annonceurs des « lignes » commerciales dans un journal, plus ils faisaient gagner d'argent à celui-ci et plus ils en gagnaient eux-mêmes. Cette manière de pratiquer la publicité faisait horreur aux partisans de Gérin.

Les professionnels de la publicité moderne, les « publicitaires », devaient œuvrer au service de l'annonceur en le conseillant de manière à faire augmenter le chiffre de vente du produit dont il leur avait confié la pro-

6 NICOLAS Paul, « Publiciste ? Non. Publicitaire ? Oui. », *Vendre*, 123, février 1934, p. 67.

7 « Un soir de novembre, à l'occasion d'un prix littéraire quelconque, [Jed Martin] fut [...] présenté à l'illustrateur Frédéric Beigbeder [...]. L'écrivain et publiciste [...] arborait [...] une barbe clairsemée. », dans HOUELLEBECQ Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 74-75. Houellebecq a peut-être qualifié son ami de « publiciste » en écho au passé de chroniqueur de ce dernier.

motion. Or, « journalistes » auteurs de réclames, agents et courtiers parasitaient l'activité de conseil que les « publicitaires » cherchaient à développer. Les premiers étaient producteurs d'une « pub » inefficace car écrite de façon plus littéraire que vendeuse ; les seconds, quand ils ne rédigeaient pas eux-mêmes la réclame, se révélaient mauvais conseillers en espace car ils orientaient l'annonceur vers des journaux peu appropriés. Aux yeux des « publicitaires », agents et courtiers œuvraient pour un autre maître que le véritable commanditaire de la publicité : le journal, qui pouvait avoir des intérêts différents de ceux de l'annonceur. Contrairement aux vrais « publicitaires », agents et courtiers pouvaient préférer orienter l'annonceur vers des journaux qui n'étaient pas forcément les plus porteurs pour ce dernier (par exemple parce que le lectorat ou le tirage n'étaient pas en adéquation avec la situation spécifique du produit à promouvoir) mais qu'ils sélectionnaient quand même au détriment d'autres supports en raison de prix ou d'arrangements plus intéressants pour les « publicistes » qu'ils étaient. Les « publicitaires » voulaient en quelque sorte que les retombées de la publicité reviennent en premier lieu entre les mains de ceux pour qui elle avait généré un coût, les annonceurs, et non pas à ceux qui l'avaient « simplement » diffusée, les journaux. Initialement, « publicitaire » se réfère donc à des professionnels de la publicité plus sensibles à l'intérêt de l'annonceur qu'à celui des supports.

DIFFICULTÉS D'ADOPTION ET ABUS DU TERME « PUBLICITAIRE » CHEZ LES « PUBLICITAIRES » EUX-MÊMES

L'« invention » du mot « publicitaire » marque un temps fort dans la stratégie de communication que les professionnels de la publicité ont développée. Elle n'est pas anodine et s'inscrit dans une politique assez fine de valorisation. Elle a été efficace puisqu'aujourd'hui, le mot « publicitaire » est devenu tout à fait banal, signe paradoxal de son succès.

Toutefois, le terme a fait l'objet de réticences dans le clan de Gérin lui-même et n'a pas été adopté du jour au lendemain. Marc Martin a observé que, si le nom commun s'est imposé dans les articles de la presse professionnelle dès la fin de la Première Guerre mondiale (alors qu'il était né aux alentours de 1914), il ne s'est imposé dans les offres d'emploi des périodiques spécialisés qu'à partir des années 1930, soit au moins seize ans après sa naissance⁸. Le nom commun « publicitaire » est en réalité

8 « L'usage [du substantif « publicitaire »] met du temps à s'imposer. Si l'ensemble des revues professionnelles l'adopte au lendemain de la guerre de [1914-1918], il ne l'emporte dans leurs annonces d'emploi que vers 1930, car le langage courant utilise encore parfois l'ancien vocable [c'est-à-dire « publiciste »], dans MARTIN Marc, *Trois siècles...*, op. cit., p. 247.

difficile à utiliser. Dès les années 1920, Marcel Nancey, qui a évolué dans l'entourage de Gérin – et qui n'était par ailleurs pas favorable au maintien du terme « publiciste » –, s'est opposé à ce qu'on appelle « publicitaires » les professionnels de la publicité :

« Le publicitaire n'existe pas, il y a des travailleurs publicitaires, des œuvres publicitaires, une action publicitaire, c'est-à-dire des hommes ou des travaux dont le but est d'aider à vendre par la publicité⁹ ».

Marcel Nancey avait tout à fait raison d'émettre une réserve sur l'usage du terme ici évoqué car il s'agit d'une appellation généraliste. L'historien des professions qui voudrait travailler sur le métier de « publicitaire » ne peut pas vraiment le faire puisque, contrairement à ce que le langage courant nous fait croire, « publicitaire » n'est pas un métier en tant que tel : dès 1923, Marcel Nancey a identifié au moins huit professions publicitaires différentes : conseil en publicité, chef de publicité, rédacteur et concepteur publicitaires, dessinateur, photographe, imprimeur et agent, même si les « publicitaires » avaient tendance, nous l'avons vu plus haut, à mépriser ce dernier¹⁰.

Il est significatif que, dans son Répertoire opérationnel des métiers et des emplois (né dans les années 1970 et régulièrement mis à jour), Pôle Emploi n'utilise le mot « publicitaire » que comme adjectif qualificatif. Il peut en effet être l'épithète de « concepteur-rédacteur » par exemple, mais ne constitue pas un métier spécifique ! Depuis les années 1980 d'ailleurs, les recruteurs n'utilisent plus du tout « publicitaire » en tant que nom commun. Bizarrement, ce sont les professionnels de la publicité qui, dans les médias ou dans leurs autobiographies, continuent de l'utiliser par raccourci. Ils le font au risque d'une confusion certaine. Un « chef de publicité » comme un « directeur de la création » peuvent se dire « publicitaires » tous deux, alors que « directeur de la création » et « chef de publicité » ne sont absolument pas synonymes. Les professionnels actuels devraient d'autant plus utiliser l'appellation exacte du métier qu'ils exercent concrètement (« concepteur-rédacteur », « chef de publicité », « acheteuse d'art »...) qu'aujourd'hui, la répartition du travail dans les agences de publicité s'est orientée vers une extrême spécialisation : les ouvrages d'orientation destinés aux étudiants répertorient au moins douze métiers de plus que Marcel Nancey en avait comptabilisé et divisent même les

9 NANCEY Marcel, « Le publicitaire », *Notre publicité*, 11, 1^{er} semestre 1923, p. 5.

10 *Ibid.*, p. 9.

professionnels en quatre grandes catégories (« commerciaux », « créatifs », « producteurs », « spécialistes des médias ») !¹¹

L'Observatoire des métiers de la publicité (OMP) va jusqu'à comptabiliser de son côté environ cent cinquante professions publicitaires différentes, elles-mêmes répertoriées en trois grands secteurs¹² ! L'écart important qui existe entre les vingt métiers identifiés par les guides d'orientation professionnelle et l'Observatoire des métiers de la publicité vient du fait que ces ouvrages ont pour but de donner à leurs lecteurs une vision synthétique du secteur professionnel de la publicité : il s'agit d'aider des personnes à choisir le métier qu'elles aimeraient et pourraient exercer. L'objectif de l'OMP se situe davantage dans une observation la plus fine possible d'un champ professionnel dont l'historien est encore loin de tout savoir.

LES « PUBLICITAIRES », PROFESSIONNELS EN QUÊTE DE PAIX ET DE VÉRITÉ : LIMITES CHRONOLOGIQUES ET DÉONTOLOGIQUES DU NOM COMMUN « PUBLICITAIRE »

Contrairement à ce qu'a induit Claude Raymond Haas (1908-1999), notamment en voulant revenir sur le sens des vocables « publiciste » et « publicitaire », « publicitaire » ne devrait pas désigner, comme il le pensait, « les professionnels de la publicité¹³ », mais bien certains seulement et exclusivement. La raison toute pragmatique que Marcel Nancey avait évoquée dès le début des années 1920 – « publicitaire » n'est pas un métier en tant que tel mais peut en désigner plusieurs à la fois – n'est pas seule à justifier la thèse que nous défendons.

Nous avons vu que les premiers « publicitaires » avaient souhaité que leur activité professionnelle soit recentrée : elle devait être mise au service des annonceurs plutôt qu'à celui des « supports » (journaux essentiellement). Mais dans l'acception la plus forte du nom commun « publicitaire », on peut affirmer que « travailler pour l'intérêt du client annonceur » ne suffit pas au professionnel de la publicité pour être appelé « publicitaire ». Encore faut-il d'autre part que le client de l'annonceur lui-même soit respecté ! Initialement, un vrai « publicitaire » était un professionnel qui

11 Les guides des métiers de la publicité ont identifié quatre catégories de professionnels : les « commerciaux » (dont le « chef de publicité », le « chef de produit » et le « directeur de clientèle »), les « créatifs » (dont le « concepteur-rédacteur » et le « directeur artistique »), les « producteurs » (dont l'« acheteuse d'art », la « TV producer », le « chef de fabrication », le « responsable trafic »), les « spécialistes des médias » (dont le « médiaplanneur », l'« acheteur » et le « vendeur d'espaces publicitaires »).

12 Certaines s'exercent exclusivement dans des « agences conseil en communication », les autres dans des « agences médias » et les dernières en « régies et médias ». Treize métiers peuvent être exercés dans deux secteurs à la fois et la profession de « chef de groupe » peut être pratiquée aussi bien dans des agences conseils en communication que des agences médias ou en régies et médias.

13 HAAS Claude Raymond, *Pratique de la publicité*, Paris, Dunod, 1988, p. 9.

travaillait dans le double souci du respect de l'annonceur ET du consommateur, voire de la société tout entière (même si cela peut prêter à sourire aujourd'hui encore).

Le respect de la société devait se traduire par la constante recherche d'une contribution à la paix, ne serait-ce que dans les affaires ; celui du consommateur devait transiter par le constant refus du mensonge. En 1929, *Vendre* publiera dans ses « Détails » une « Profession de foi du publicitaire » dans laquelle les publicitaires français affirmaient leur foi dans une profession qu'ils voulaient irréprochable. Le texte, présenté à Londres en juillet 1924 lors du XX^e congrès annuel de l'*Association of the Advertising Clubs of the World*, a également été adopté par les délégations de quatorze pays en plus de la France et prévoyait que « [...] tous ceux qui touchent à la publicité [s'obligent] à [...] rechercher la vérité et à [s'y] attacher¹⁴ ».

L'aspiration des publicitaires français à la quête de la vérité vient notamment d'une campagne d'incitation à la moralisation de la publicité lancée par voie de presse par les professionnels américains dans les années 1910 et que l'on a appelée « *Truth in advertising* », « vérité en publicité ». Pour Stuart Ewen, qui a étudié la publicité américaine, vérité et publicité ne sont pas sérieusement compatibles. Le « *Truth in advertising* » américain serait de la « pub » pour la publicité elle-même :

« L'intronisation de la vérité au panthéon de la mythologie publicitaire avait pour mobile avoué la protection du consommateur, alors qu'elle s'inscrivait en fait dans une stratégie de domination¹⁵ ».

Toutefois, il est possible que les professionnels français aient été fascinés par leurs homologues américains au point d'avoir pris « au premier degré » le fameux « *Truth in advertising* » et vainement, mais sincèrement, cherché à respecter la vérité. Dans la presse professionnelle de la première moitié du xx^e siècle en tout cas, les bons praticiens de la publicité font la guerre à ceux qui, d'après eux, en font de la médiocre ou concourent à sa production. Les « publicitaires » ont organisé une sorte de mise à la guillotine publique de leurs confrères mais aussi annonceurs les moins méritants. Dès 1924, c'est-à-dire un an seulement après qu'elle a été créée, la revue *Vendre* publiera la rubrique « Vérité en publicité », qui émet une critique virulente contre des pratiques de vente tendancieuses. Surtout, elle ne va pas hésiter à dévoiler le nom des coupables ou présumés coupables. En mars 1925 par exemple, Marcel Nancey mettait en cause la bonne foi de M. Herpin, collaborateur d'une firme qui fabriquait et commercia-

14 « Profession de foi du publicitaire », *Vendre* (« Détails »), janvier 1929, p. 760.

15 EWEN Stuart, *Consciences sous influence : publicité et genèse de la société de consommation (Captains of Consciousness : Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture)*, Paris, Aubier-Montaigne, 1983, p. 79 (traduit de l'américain par Gérard LAGNEAU).

lisait des cadres et qui, à travers une annonce, avait prétendu (à tort) les faire tester gratuitement.

Les critiques que les « publicitaires » ont émises sur celles et ceux dont les pratiques leur semblaient déshonorantes ne sont pas réellement originales : on relève dans bien d'autres professions une phase de moralisation qui se traduit notamment par la critique de pratiques perçues comme immorales¹⁶. Mais on peut remarquer la relative longévité de l'autoflagellation chez les « gens de pub » : le dualisme avec lequel les professionnels de la publicité se sont représentés dans la presse professionnelle des années 1920-1930 a laissé des traces dans celle, bien postérieure, des années 1980-1990 à nos jours. *Création magazine*, périodique pour « créatifs », publié de 1985 à 1994, a inséré dans ses colonnes une double rubrique intitulée « Celles qui flashent et Celles qui flanchent ». Le ton de la revue se voulait assez « branché », mais la critique sur la mauvaise publicité n'y était pas moins présente.

Dans la première moitié du xx^e siècle, les vrais « publicitaires » ne se sont pas contentés d'adopter la profession de foi qui formalise la teneur morale de leurs pratiques professionnelles : « [Estimant] à sa juste valeur l'importance de l'effroyable tragédie de la grande guerre¹⁷ », ils ont signé des « résolutions [...] pour la paix du monde¹⁸ » ! Témoins, acteurs, victimes directes ou indirectes de la Première Guerre mondiale, les « publicitaires » – c'est-à-dire la partie des professionnels de la publicité la plus exigeante dans la philosophie du métier – se sont engagés à :

« Faire tous [leurs] efforts pour éveiller un sentiment public plus intense, [...] à le dresser contre tous les mouvements insidieux [qui tendent] à exciter les passions belliqueuses, à soutenir tous les efforts propres à assurer au monde une ère durable de fraternité et de paix.¹⁹ »

Les (vrais) « publicitaires » semblent avoir sérieusement eu l'utopie de pouvoir changer le monde ! Les clubs de publicité « du monde entier » ont en effet été appelés à : « [Inscrire le] message de bonne volonté internationale [ci-dessus] [dans] leur programme permanent, jusqu'à ce que la guerre soit reléguée dans le domaine de l'Histoire, et que la bonne volonté et la coopération internationale deviennent un fait universel.²⁰ »

16 Ayant étudié l'histoire des journalistes (autrefois qualifiés de « menteurs » eux aussi), Christian Delporte, par exemple, a rappelé : « La dénonciation la plus aiguë des dérives et des dérapages est toujours venue des professionnels eux-mêmes, battant volontiers leur coulpe sur le dos de leurs confrères », dans DELPORTE Christian, *Les journalistes en France (1880-1950) : naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999, p. 10.

17 « Quelques résolutions de la convention de Londres », *Vendre* (« Détails »), janvier 1929, p. 759.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

Des résolutions pour la paix ont été votées durant d'autres congrès, comme celui de l'*International Advertising Association*, intitulé : « Publicité, clef de la prospérité du monde », qui s'est tenu à Berlin en août 1929 et dont *Vendre* n° 71, deux mois plus tard, proposait un compte rendu. Hélas, la Deuxième Guerre mondiale va venir briser le rêve de paix²¹ des « publicitaires ». Et notamment parce que le pari de la paix n'a pas pu être gagné, le terme « publicitaire » ne devrait pas être utilisé pour désigner les professionnels de la publicité qui ont commencé leur carrière après 1939-1945 ! Cela devrait être facile à retenir : le « père des publicitaires » lui-même, Octave-Jacques Gérin, s'est éteint en 1937, c'est-à-dire à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale !

Dans la première moitié du xx^e siècle, les « publicitaires » ont été obligés de faire particulièrement attention au discours qu'ils tenaient sur leurs métiers, si mal considérés qu'il leur a fallu trouver une appellation nouvelle. Les premiers professionnels de la publicité moderne ont dû afficher une critique virulente des mauvaises pratiques d'une part, et glorifier les bonnes de l'autre. Leurs « homologues » actuels ne sont pas soumis aux mêmes difficultés : ils ont bénéficié des efforts de leurs prédécesseurs et certains, « publiphiles » par ailleurs, se sont permis (à titre individuel toutefois), des écarts dans l'évocation de leur profession. Le rédacteur Régis Hauser a par exemple déclaré en 1988 : « Si vous savez être [...] partial et tendancieux, rapace et charognard, exhibitionniste et violeur, vous avez vos chances ! Et si, pour vendre [...], vous n'hésitez pas à faire appel à tous les ressorts de la nature humaine, vous deviendrez un bon [professionnel] !²² ».

Les personnes actuellement en exercice dans le champ de la publicité ne sont pas exposées aux mêmes impératifs d'image que celles de la première moitié du xx^e siècle. On ne peut pas vraiment les appeler « publicitaires ». Les propos de Régis Hauser auraient mis Octave-Jacques Gérin hors de lui...

Douter que l'on puisse appeler « publicitaires » les professionnels de la publicité après 1945 ne revient pas à sous-entendre pour autant que ceux-ci n'ont plus eu aucune ligne de conduite, ni même aucune idée forte sur leur profession après la Deuxième Guerre mondiale. Les professionnels de la publicité ont continué à se préoccuper d'éthique professionnelle dès l'immédiat après Deuxième Guerre mondiale. *La publicité de France*, d'avril-mai 1946, a notamment publié un « Code moral du professionnel de la publicité » et, en 2008, le Bureau de vérification de la publicité

21 Au congrès de 1929, on pensait que la paix était intéressante pour elle-même bien sûr mais aussi parce qu'elle était l'une des « base(s) essentielles de tout progrès industriel et de tout succès commercial », dans *Vendre*, 71, octobre 1929, p. 274.

22 HAUSER Régis, *Concevoir et rédiger des mailings efficaces*, Paris, Éditions d'Organisation, 1988, p. 17.

(lui-même successeur de l'Office de contrôle des annonces, créé en 1935) éprouvera le besoin de se renouveler en prenant une nouvelle identité : l'ARPP, l'Autorité de régulation professionnelle de la publicité.

Dans la première moitié du xx^e siècle, le terme « publicitaire » a eu une acception bien précise qui s'est diluée avec le temps et la bascule du vocable dans le langage courant. Les « publicitaires » sont des professionnels de la publicité mais tous les professionnels de la publicité (10 000 salariés environ aujourd'hui en agence) ne peuvent pas être appelés « publicitaires » : c'est le cas des « publicistes » du début du xx^e siècle, mais aussi des professionnels qui ont démarré leur carrière après 1945. Le nom commun « publicitaire » devrait être réservé seulement à certains professionnels en exercice entre les années 1910 et 1939. Souvent, la formule « professionnel de la publicité », même si elle est relativement imprécise, doit être préférée. Historiquement, on ne sait encore pas grand-chose sur le groupe des « vrais » publicitaires, très mince en termes d'effectifs, car il s'agissait vraisemblablement d'une sorte d'élite de la profession. La consultation de (rares) périodiques porte-drapeaux de l'activité publicitaire nouvelle formule, c'est-à-dire recentrée sur l'intérêt des annonceurs (*Vendre*, notamment²³), offre certes le nom de « publicitaires » mais, finalement, réussir à glaner des informations « de carrière » ou même « simplement » biographiques en travaillant sur ces supports s'avère compliqué : les auteurs ne racontent pas leur vie dans leurs articles professionnels et, surtout, n'évoquent pas vraiment leur propre production publicitaire. On manque encore cruellement de données basiques sur des professionnels que l'intuition pousse à percevoir comme importants, Marcel Nancey par exemple ! Depuis une quinzaine d'années, la recherche en histoire a cependant correctement avancé : quelques travaux d'historiens ont porté sur les praticiens de la publicité, et non pas seulement sur la publicité en tant que telle²⁴ : Marc Martin a pu apporter un certain nombre d'éléments sur Octave-Jacques Gérin²⁵ ou Étienne Damour (1887-1931)²⁶ ; Marie-Emmanuelle Chessel sur

23 La revue *Vendre* a été publiée de 1923 à 1939, puis de 1946 à janvier 1972 : les numéros postérieurs à 1945 n'évoquent donc pas forcément les « publicitaires » tels que nous avons tenté de les définir dans cet article.

24 Titre et sous-titre de l'avant-dernier ouvrage de MARTIN Marc, *Les pionniers de la publicité : aventures et aventuriers de la publicité en France (1836-1939)*, Paris, Nouveau monde édition, 2012, indiquent bien à eux seuls dans quel sens a évolué la recherche depuis (l'incontournable) id., *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992.

25 Sur Octave-Jacques Gérin, voir MARTIN Marc, « Octave-Jacques Gérin, l'inventeur des publicitaires », *Market management*, 3, 2003.

26 Sur Louis Serre, voir MARTIN Marc, « Étienne Damour et la revue *Vendre* », id., *Les pionniers de la publicité...*, op. cit., p. 201-228.

Louis Angé²⁷, etc. Sortir des figures marquantes et/ou masculines²⁸ de la profession n'est toutefois pas facile. Il s'agit là d'un bien joli challenge !

27 Sur Louis Angé, voir CHESSEL Marie-Emmanuelle, « L'enseignant, le journaliste et le traducteur : Louis Angé (1885-1931) », *Market Management*, 3-4, 2003, p. 101-118.

28 À propos de l'histoire des femmes professionnelles de la publicité, voir PELIER Nathalie, « Publicité en France au xx^e siècle : une profession féminine ? », *Genre et technique : actes du colloque tenu à Besançon et Nancy, mai-septembre 2012*, à paraître.

France : une pensée sans technique ?

Yves-Claude Lequin¹

PAR COMPARAISON AVEC NOS VOISINS GERMANIQUES, nordiques et helvétiques, la culture générale française apparaît singulièrement pauvre en matière technique, que ce soit dans ses valeurs prédominantes, ses références culturelles ou son système d'enseignement. Pour s'en tenir à l'époque contemporaine, plusieurs grandes initiatives politiques furent prises depuis la Seconde Guerre mondiale afin de réformer ou de transformer le système national d'enseignement vers une meilleure prise en compte des savoirs techniques : réformes scolaires de la Libération, création des INSA, introduction d'une technologie en collège, création des IUT, puis des universités de technologie. On observera leur difficulté récurrente à se déployer largement une fois passée l'euphorie initiale, avant de s'interroger sur les origines de cette situation et de ces évolutions caractéristiques : cela vient-il de décideurs peu versés en matière technique et technologique ? Est-ce plus profond, au cœur de notre identité française, dans une pensée commune qui minimise ou dévalorise la dimension technique dans l'homme et dans la société ?

UN ENSEIGNEMENT TECHNIQUE INTERMITTENT

Au-delà des promesses (d'ailleurs divergentes) des Lumières et après une gestation plus que séculaire (1760-1880), la Révolution française, la monarchie de Juillet et la III^e République ont établi un système scolaire très dissymétrique, avec deux institutions fortes : une « école du peuple », très structurée en primaire mais refermée sur elle-même, et le lycée,

¹ Coauteur avec LAMARD Pierre de *La technologie entre à l'université : Compiègne, Sevenans, Belfort-Montbéliard*, Belfort, Pôle éditorial multimédia UTBM, 2006.

pourvoyeur de cadres moyens pour le pays ; pour le supérieur, de hautes écoles techniques d'État (Polytechnique, Ponts, etc.), peu d'écoles d'ingénieurs civils, une université absente puis faible (de 1896 aux années 1960) et peu d'enseignement technique secondaire (EPS et EPCI ; quant au CAP de 1919, il ne faisait que réglementer une formation professionnelle sur le tas). Le Front populaire ne parvenant pas à transformer cet état de fait, il fallut attendre le choc de 1940 pour que s'esquisse un tournant, qui passa d'abord par des détours surprenants.

Projets et mesures de guerre

Dans son appel du 18 juin 1940, de Gaulle pointe la faiblesse technique française : « Foudroyés aujourd'hui par la force mécanique, nous pourrions vaincre dans l'avenir par une force mécanique supérieure. Le destin du monde est là ² ». Dans les trois décennies suivantes, conjointement à d'autres courants, il n'aura de cesse d'agir sur ce plan. Quant au régime de Vichy, il ouvre involontairement les vannes à des collèges techniques : en 1941-1942, tout à son esprit de revanche antirépublicain et antilaïque, il démantèle les EPS et EPCI pour les transformer en collèges techniques et il établit des centres de formation professionnelle – déjà prévus pour le temps de guerre par un décret du 21 septembre 1939 –, dont le succès (56 000 élèves en 1944) préfigurera les initiatives de la Libération³.

La Résistance prend progressivement forme, jusqu'à s'organiser nationalement, et envisage, à partir de 1943, de grandes réformes scolaires : l'OCM, par Marc Bloch (août 1943), le PCF par Georges Cogniot (à Paris, septembre 1943) puis Roger Garaudy (à Alger, au printemps 1944). Les mouvements de Résistance, finissant par s'unifier (CNR, 15 mars 1944), adoptent pour la France libérée un programme qui préconise d'en finir avec le système ségrégatif des « deux écoles⁴ ». De leur côté, de Gaulle et la France Libre mettent en place des commissions chargées de concevoir une autre politique scolaire et scientifique, à Londres entre juillet 1942 et juillet 1943, sous la direction de Joseph Cathala, puis à Alger, sous celle de

2 DE GAULLE Charles, *Mémoires de guerre*. Tome 1 : *L'appel 1940-1942*, Paris, Plon, 1954. Le texte de l'appel se trouve p. 329-330, et son contexte est analysé p.88-89. On le trouve dans de multiples autres ouvrages ou sites, par exemple celui de la France Libre : <<http://www.france-libre.net/images/stories/pdf/brochure%20pdagogique%20cnrd%202010.pdf>>, consulté en septembre 2013.

3 LELIÈVRE Claude, *Histoire des institutions scolaires, 1789-1989*, Paris, Nathan, 1990, p. 140-141.

4 Programme du CNR, article 5 : « La possibilité effective pour tous les enfants français de bénéficier de l'instruction et d'accéder à la culture la plus développée, quelle que soit la situation de fortune de leurs parents, afin que les fonctions les plus hautes soient réellement accessibles à tous ceux qui auront les capacités requises pour les exercer et que soit ainsi promue une élite véritable, non de naissance mais de mérite, et constamment renouvelée par les apports populaires. »

René Capitant, en janvier-août 1944⁵. C'est principalement dans cette dernière, à Alger, au printemps 1944, que se mène un vif débat sur le devenir du technique et que, suivant le Front populaire, Louis Maublanc propose de prolonger la scolarité dans le secondaire, avec une filière technique (juin 1944), ce qui anticipe les premières mesures de la Libération.

Initiatives de la France libérée (1944-1947)

Enseignement technique

L'installation d'un enseignement technique destiné en priorité aux jeunes des milieux populaires se fait non comme prolongement « naturel » de l'école républicaine, mais plutôt en rupture avec elle, dans le traumatisme et les contradictions du conflit mondial et pendant la brève éclaircie qui précède l'ouverture de la guerre froide. C'est dire que l'accouchement fut difficile. Dès la libération du territoire métropolitain, les gouvernements successifs réorganisent et prennent des mesures fondatrices : réorganisation institutionnelle de l'enseignement technique (décrets des 18 septembre 1944 et 18 août 1945) ; extension des enseignements (création des ENNA – écoles normales d'apprentissage, 2 novembre 1945 –, création d'un bac technique – 5 mai 1946 – et d'écoles supérieures publiques d'ingénieurs – ENSI, 16 janvier 1947 –, réorganisation des écoles d'ingénieurs des arts et métiers – 5 mai 1947) ; organisation de la formation professionnelle des adultes (9 novembre 1946) ; création de l'ENA (9 octobre 1945). En même temps, une commission de réflexion est mise en place par René Capitant dès son retour d'Alger et son entrée dans le gouvernement de Gaulle : ce sera la commission Langevin-Wallon.

Grands organismes de recherche scientifique

C'est dans la même courte période que sont (re)fondés de grands organismes de recherche technique ou scientifique : certains, liés à divers ministères, prolongent des organismes spécialisés de recherche constitués sous Vichy : CNET (mai 1944-janvier 1945), ONERA (septembre 1945), CEA (1^{er} octobre 1945), INED (24 octobre 1945), INSEE (27 avril 1946), INRA (1^{er} mai 1946). En ce qui concerne la recherche scientifique, le CNRS, établi

5 Archives nationales : AN, 71 AJ 62 et 63. Voir MURACCIOLE Jean-François, *Les enfants de la défaite : la Résistance, l'éducation et la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 1998.

en 1939, est réorganisé à partir d'octobre 1944 sous l'autorité de Frédéric Joliot, en principe comme organisme central de recherche fondamentale⁶.

Ce faisant, dès les premiers mois de la IV^e République, l'État renforce une configuration très spécifique à la France, où quatre domaines vivent et se développent en ordre séparé : un enseignement général (du primaire à l'université), un enseignement technique public, une recherche scientifique publique (centralisée et largement externe aux universités) et des grandes écoles maintenues.

Commission Langevin-Wallon (29 novembre 1944-12 juin 1947).

Le 8 novembre 1944, René Capitant, ministre de l'Éducation nationale, crée une commission ministérielle d'études pour la réforme de l'enseignement et en nomme les membres. Le travail s'organise en quatre groupes, présidés par quatre savants : Paul Langevin, Henri Piéron, Henri Wallon et Lucien Febvre. Après trente mois de travail approfondi, de documentation, de consultations et de débat⁷, le rapport final est remis le 19 juin 1947 au ministre Naegelen... juste au moment où commence la guerre froide (5 mars, discours de Truman à Fulton) et où débutent les gouvernements de Troisième Force en France (« ni gaullistes, ni communistes », qui sont justement les deux courants les plus engagés en faveur de la démocratisation scolaire). Ce plan est mis sous le boisseau, mais il ne cessera d'inspirer les nombreux projets de réforme éducatifs des décennies suivantes.

Pour l'essentiel, ce plan préconise un enseignement gratuit, laïque et obligatoire prolongé jusqu'à dix-huit ans (au lieu de quatorze), avec un niveau baccalauréat pour tous, par conséquent. Une école maternelle est préconisée, de trois à sept ans, ouvrant à un cycle primaire de cinq ans (de sept à onze ans) ; ensuite, les élèves devaient suivre un tronc commun de onze à quinze ans, avant d'être orientés entre trois sections, de quinze à dix-huit ans : études « pratiques » (dites plus tard « professionnelles ») conclues par un CAP ; études « professionnelles » (plus tard nommées « techniques », puis « technologiques »), conclues par un brevet d'éducation professionnelle (BEP) ; enfin « études théoriques » terminées par un baccalauréat, avec désormais un baccalauréat technique. Le plan prône conjointement une revalorisation du travail manuel et l'acquisition d'une solide culture, complétée d'une éducation morale et civique visant à la formation de l'Homme et du citoyen.

6 GUTHLEBEN Denis, *Histoire du CNRS de 1939 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, un CNRSA (recherches appliquées) avait été créé par le décret du 24 mai 1938 ; il avait été ensuite fusionné avec le système de financement de la recherche (Caisse nationale de la recherche scientifique) par le décret-loi du 19 octobre 1939, pour constituer le CNRS première manière.

7 Les dossiers se trouvent aux Archives nationales : AN, 71 AJ. 63, 64 + AN. 71 AJ. 65 (dossier Sabatier).

L'enseignement supérieur prévu est imaginé en deux niveaux : les deux premières années, un enseignement propédeutique, combinant formation théorique et premier contact avec les réalités professionnelles, déboucherait sur une licence ; puis débiterait la spécialisation : formations d'ingénieurs assurées par l'université, grandes écoles devenant des « instituts d'université spécialisés ». Les universités devaient être regroupées régionalement afin de mettre en commun leurs ressources rares⁸, d'autant plus qu'elles devaient assurer deux autres missions : recherche scientifique et diffusion culturelle, y compris aux adultes... Mais en ce qui concerne la recherche, avant même d'être laissé en déshérence, le plan Langevin-Wallon était mis en porte-à-faux par les grands centres de recherche scientifiques évoqués plus haut. Quant aux enseignants techniques supérieurs, une formation pédagogique était envisagée pour les intervenants extérieurs des « enseignements spéciaux », ceux-ci étant « des maîtres qui [ont] l'expérience de l'industrie, de l'agriculture, des affaires, de l'administration », autrement dit des personnels issus du monde économique.

Perfectionnée dans tous les domaines, cette commission pâtit d'une rapide déconnection avec le mouvement populaire issu de la Libération puis, lorsqu'elle parvint à son terme en juin 1947, avec le nouveau rapport des forces politiques de 1947 : sous le double effet d'une inversion du rapport international des forces et d'un renversement intérieur des alliances politiques (guerre froide et Troisième Force). Cependant son influence restera considérable, le plan Langevin-Wallon restera une référence, explicite ou implicite, de tous les grands projets de réformes scolaires des décennies suivantes. C'est le cas dix ans plus tard, avec l'invention de l'INSA.

L'INSA (1957) : une innovation amputée et bridée

Une fois la reconstruction terminée (vers 1950), le contexte industriel devient plus compétitif et un vigoureux élan industriel démarre vers 1953. Or, de l'avis général, la France manque de personnel qualifié de tous ordres. Plusieurs gouvernements préparent des mesures pour moderniser l'économie française, par petites touches d'abord puis de façon plus ambitieuse avec P. Mendès France (1954), E. Faure (1955) et G. Mollet en 1956 (planification, organisation de régions, aide aux entreprises, condition salariale, recherche scientifique, enseignement secondaire).

Dans cette ébullition intellectuelle et politique, le « colloque de Caen » (1^{er}-3 novembre 1956) constitue un temps fort⁹. Des scientifiques, prin-

8 TERROINE Émile, *Esquisse d'un programme de réforme de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique*, décembre 1944 (dactylographiées).

9 AN-Font : 17/17510.

cipalement physiciens et chimistes, énoncent un plan de relance de la recherche et proposent la création d'un organisme apte à éclairer les choix de l'État. Ce plan en douze points¹⁰ préconise « dans le cadre d'un plan décennal, de doubler le nombre d'étudiants scientifiques ; tripler les promotions d'ingénieurs ; décupler le personnel de la recherche et celui de l'enseignement supérieur scientifique » ; dans le point 2, « la multiplication d'écoles d'ingénieurs en province a été souhaitée ». La pénurie d'ingénieurs est souvent invoquée (rapport Landucci en 1955¹¹) et les hypothèses fusent pour surmonter ce handicap (directeur de l'Enseignement supérieur, G. Berger imagine par exemple, en 1956-1957, de supprimer le concours d'entrée aux grandes écoles pour en élargir le recrutement). On doit souligner le rôle d'Henri Longchambon, tant au plan national¹² que dans le cadre lyonnais : en janvier 1956, il présente l'avant-projet de l'INSA, conçu comme un « grand ensemble universitaire polytechnique capable de former par des méthodes nouvelles, des ingénieurs et des techniciens en grand nombre¹³ ». Avec Jean Capelle et le ministre Billères, il conçoit l'idée d'une école d'ingénieurs inspirée de l'EPF de Zürich et du CUCES de Nancy (pour la partie « humanités »), mais d'un genre nouveau en France : l'INSA (Institut national des sciences appliquées, loi du 18 mars 1957) est chargé de former des ingénieurs et des techniciens, d'assurer une formation continue, de pratiquer la recherche et de jouer un rôle de centre technique. Conçu à l'origine pour former 1 000 ingénieurs et techniciens par an, c'est la première initiative nationale pour rompre avec le malthusianisme des grandes écoles. Révolution pédagogique, aussi : recrutement plus populaire, enseignement en sciences humaines, stage ouvrier, suppression des notes pour privilégier la qualité de réflexion¹⁴... Initialement, le projet aurait consisté à créer dix INSA du même type (notamment dans des grandes cités industrielles : Grenoble, Lille, Toulouse...) afin d'introduire un changement significatif dans le système français. Mais après un démarrage en fanfare, les difficultés s'amoncellent à Lyon même et dans les autres sites envisagés (résistance universitaire, pression de grandes écoles peu désireuses de se voir remises en cause). L'établissement lyonnais se

10 *Bulletin quotidien d'informations*, 4 novembre 1956, 9 pages dactylographiées.

11 GRELON André, « La question des besoins en ingénieurs de l'économie française : essai de repérage historique », *Technologies, idéologies, pratiques*, 23, 1987, 2, p. 8-12.

12 Henri Longchambon (1896-1969). Dans un témoignage enregistré en 1987, Pierre Aigrain dit l'« influence considérable » de l'action de Longchambon en 1954-1957 : <<http://picardp1.mouchez.cnrs.fr>>, consulté le 25 octobre 2005. En juin 1957, au moment de la création de l'INSA, il est l'auteur d'un rapport sur la recherche scientifique, qui servira de base au III^e Plan (1959) ; la partie concernant les sciences sociales est publiée par les *Annales* : LONGCHAMBON Henri, « Les Sciences sociales en France : un bilan, un programme », *Annales ESC*, 13, 1958, 1, p. 94-109. Fernand Braudel aurait rédigé cette partie du rapport.

13 BOIREL René, *L'avènement de l'Institut national des sciences appliquées*, Villeurbanne, INSA, 1984, p. 24.

14 Témoignage de Christian Forestier, élève de la première promotion INSA, entretien (avec P. Lamard), 16 juillet 2008.

voit relativement normalisé (objectifs révisés à la baisse, développement ralenti) et seulement deux autres INSA sont créés en 1961¹⁵. Une fois de plus, une volonté réformatrice, pourtant au plus haut niveau gouvernemental, s'enlise, et la pénurie d'ingénieurs restera longtemps un problème français : en 1963, le rapport Bouilloche indique que 40 % des ingénieurs sont autodidactes ; au début des années 1980, plus de la moitié d'entre eux n'a pas le diplôme¹⁶ ; en 1990, F. Mitterrand suggère le doublement des effectifs formés¹⁷. Tout se passe comme si, sur la longue durée, des pesanteurs internes ou externes freinaient constamment cet essor, produisant ce décrochage avec le développement technique national.

Technologie en collège (1962)

C'est également vrai aux premiers niveaux de l'enseignement secondaire, où un niveau intermédiaire est institué aux débuts de la V^e République, le collège : la réforme scolaire du 6 janvier 1959 prolonge la scolarité jusqu'à seize ans et établit un « cycle moyen » qui deviendra le collège. En 1962, une nouvelle discipline y est introduite sous le nom de « technologie », sous la conduite de Jean Capelle, premier directeur de l'INSA de Lyon. Depuis longtemps en France, l'enseignement technique fonctionnait à part de l'enseignement général¹⁸, selon une conception à la fois revendiquée et subie, le « verticalisme », empêchant toute imprégnation de l'un par l'autre. Surprenante dans ce contexte, l'instauration d'un enseignement de technologie en collège en 1962¹⁹ fait-elle exception ?

En 1962, le gouvernement instaure dans les classes de 4^e et 3^e « modernes » (donc pas dans l'enseignement classique) un enseignement de technologie destiné à « faire connaître à l'enfant le monde des machines²⁰ ».

15 INSA de Toulouse et Rennes en 1961, suivis par cinq ENI, destinés à fournir des ingénieurs de fabrication à des bassins locaux (Belfort, Brest, Metz, Saint-Étienne, Tarbes). Deux autres INSA seront établis ultérieurement à partir d'établissements existants : à Rouen, en 1985 et à Strasbourg en 2003.

16 BLOCH Daniel, « Le recteur, la formation professionnelle et la relation éducation-économie », CONDETTE Jean-François, *Les recteurs d'académie en France de 1808 à 1940. I – La formation d'une élite administrative au service de l'Instruction publique*, Lyon, INRP, 2008, p. 233-245, ici p. 245 : « Au début des années 1980, plus de 50 % des personnels exerçant une fonction d'ingénieur n'avaient pas un diplôme d'ingénieur ou un diplôme de l'enseignement supérieur du même niveau ».

17 Discours de François Mitterrand à Évry, à l'occasion du 20^e anniversaire de l'ONISEP, le 31 mai 1990 : « Je veux attirer votre attention sur la formation des ingénieurs. La France en a le plus grand besoin. Or, au rythme actuel nous allons bientôt en manquer cruellement, d'ingénieurs. Nous n'en formons que 14 000 par an. Les besoins immédiats sont environ du double, alors on a décidé de créer une nouvelle filière de formation qui sera ouverte aux techniciens supérieurs, implantée dans les universités. »

18 Même après la loi Astier de 1919, qui le fait passer sous la tutelle du ministère de l'Instruction publique, « l'enseignement technique constitue alors un ordre séparé », BLOCH Daniel, « Le recteur », *loc. cit.*, p. 234.

19 Quelques documents : DEFORGE Yves, *Dix entretiens sur la technologie*, Paris, Institut pédagogique national, 1966. ID. *L'éducation technologique*.- Recueil d'articles publié sous la direction d'Yves Deforge. Conseil de l'Europe. Conseil de la coopération culturelle. Comité de l'enseignement général et technique. Strasbourg : 8 mai 1972.- 124 p. ; LEBEAUME Joël, *L'éducation technologique : histoires et méthodes*, Paris, ESF, 2000.

20 Circulaire du 7 septembre 1962.

Le programme est séduisant et converge parfois avec les travaux scientifiques de l'époque²¹ ou avec des réflexions nationales ou internationales sur la technologie²². Toutefois, en pratique, cette technologie dérivera rapidement vers une préorientation d'élèves vers l'enseignement technique²³ ou vers des usines en quête de main-d'œuvre, plutôt que comme enseignement à part entière. De même, par la suite, c'est la discipline qui subit le plus d'à-coups ; en cinquante ans, elle servira successivement à préorienter (vers l'usine) des élèves en difficulté, à faire valoir la logique (interne) de la technique, à enseigner une sorte de physique appliquée, puis une éducation manuelle et technique, une « culture technique » et, aujourd'hui, malgré une relance en 1985, elle est engloutie dans l'EIST (« enseignement intégré des sciences et technologies »), succursale de la filière STI (sciences et technologies industrielles). On est loin d'une « compréhension du monde des machines » ou d'une technologie globale, à la fois technique, économique, juridique, politique et sociale, telle qu'elle avait été largement pratiquée dans les pays germaniques à partir de 1770²⁴. L'histoire ressemble à celle de Pénélope, si ce n'est qu'ici, ce sont les prétendants qui détricotent le métier. Est-ce moins vrai les années suivantes avec les IUT ?

Création des IUT (1966)

La création des IUT s'apparente parfois à un roman d'aventures dont les trois héros, au ministère de l'Éducation nationale, sont Pierre Aigrain, directeur des enseignements supérieurs, Pierre Laurent, secrétaire général et Michel-Yves Bernard (CNAM)²⁵. Avec les pouvoirs étendus que lui donnait la V^e République, de Gaulle pensait avancer à pas de géant. Or, en 1960, sa tentative de décentraliser des grandes écoles tourne court et suscite de si vives réactions qu'en 1961, le gouvernement Debré charge A. Bouloche d'une mission sur l'évolution des grandes écoles. Son rap-

21 SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, thèse complémentaire, université de Paris, 1958, publiée une dizaine d'années plus tard chez Aubier, en 1969, et rééditée en 1989 avec une postface d'Yves DeForge, puis à nouveau en 2012 ; LEROI-GOURHAN André (professeur à la Sorbonne, responsable du département de technologie comparée au musée de l'Homme), *Le geste et la parole. I – Technique et langage. II – La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964-1965 ; HAUDRICOURT André-Georges, *La technologie science humaine : recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris, Éditions de la MSH, 1988.

22 Rapport Bouloche du 26 septembre 1963 sur les grandes écoles. En 1963, l'OCDE fonde une division des politiques de la science et de la technologie qui sera dirigée pendant vingt ans par Jean-Jacques Salomon. 1965 : 3^e séminaire international de Sofia sur « le polytechnisme à l'école » (voir DEFORGE Yves, *De l'éducation technologique à la culture technique : pour une maîtrise sociale de la technique*, Paris, ESF, 1993, p. 41). « Science et technologie : facteurs de développement », *Revue internationale des sciences sociales*, 18, 1966, 3.

23 DEFORGE Yves, *De l'éducation technologique*, op. cit., p. 41.

24 LAMARD Pierre et LEQUIN Yves-Claude, *La technologie...*, op. cit., p. 30-31.

25 Ce dernier a laissé des informations de qualité : BERNARD Michel-Yves, *Les Instituts universitaires de technologie*, Paris, Dunod, 1970.

port²⁶, remis en septembre 1963, a des effets restreints malgré ses consultations et la relative prudence dont il fait preuve : il propose le doublement des formations d'ingénieurs alors qu'en 1956, le colloque de Caen en proposait le triplement. Il conseille cependant un fort accroissement du nombre de techniciens. Indirectement cette consultation et les commissions qui s'ensuivent²⁷ conduiront à créer les IUT (décret du 7 janvier 1966). Ce nom d'instituts universitaires de technologie (IUT) permet d'introduire deux notions nouvelles : celle d'université et celle de technologie²⁸. Le gouvernement met en place une équipe dotée de pouvoirs étendus, capable de ruser pour parvenir à ses fins malgré les vents contraires. Pierre Aigrain, qui joua dans cette affaire un rôle de premier plan, n'hésite pas à parler d'illégalité²⁹.

Envisagés successivement dans les lycées (selon le type BTS³⁰), puis dans des écoles d'ingénieurs récentes (comme les INSA), les IUT voient finalement le jour dans les universités (mais au bord !) : ils « dispensent un enseignement supérieur destiné à préparer directement aux fonctions d'encadrement technique dans la production, la recherche appliquée et les services » (art. 2). Le décret institue un nouvel organisme sans poursuite d'étude (ce qui évoluera par la suite) ; après un démarrage rapide dans les bassins industriels, mais très lent en région parisienne où les universités font la sourde oreille, les IUT seront relancés une première fois en 1968 (ils étaient dix en septembre 1967 et seront trente-cinq en septembre 1969), puis en 1992 par le plan Université 2000³¹. D'abord surtout à vocation industrielle, ceux des trois dernières décennies sont plus souvent « tertiaires ». Ces deux périodes fastes encadrent deux périodes difficiles pour les IUT, après la loi d'orientation de 1968 (« dans ce nouveau cadre, les IUT

26 Groupe d'études chargé de définir les conditions de développement, de recrutement, de fonctionnement et de localisation des grandes écoles (plus connu sous le nom de « Rapport Bouloche »), 26 septembre 1963, 191 pages dactylographiées, archives municipales de Montbéliard.

27 Nous en rapportons l'histoire dans LAMARD Pierre et LEQUIN Yves-Claude, *La technologie...*, op. cit., p. 78-82.

28 BERNARD Michel-Yves, *Les instituts universitaires de technologie*.- Paris : Dunod.-1970. « Il fallait mettre le terme Université, clé de la réforme. Il fallait éviter "formation" mais surtout il fallait bannir le mot "technique" qui, associé à toute structure enseignante, a, en France, une connotation péjorative, parfaitement scandaleuse dans l'absolu, mais incontestable dans la pratique quotidienne. Quelques habitués des séjours outre-Atlantique firent remarquer que le Massachusetts Institute of Technology était prestigieux, et qu'il était donc convenable d'utiliser le terme "technologie". Ce qui se termine par "-logie" doit être accepté par l'opinion. »

29 AIGRAIN Pierre, conférence à l'université Paris-I, le 27 avril 1987 <<http://picardp1.ipvry.cnrs.fr/>> : « La création des IUT a été faite dans la plus parfaite et volontaire illégalité, c'est-à-dire par un décret qui modifie sur certains points des lois, décret lui-même mis en œuvre par des circulaires qui auraient dû être des décrets ou des arrêtés d'application. Si nous n'avions pas procédé ainsi, cette réforme aurait pris dix ans ».

30 Ce qui provoquera un clash avec Jean Capelle, directeur de l'Enseignement technique, qui prônait cette formation de techniciens au sein des lycées.

31 FORESTIER Christian, *Les IUT, 25 ans après leur création*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale, 1990, cf. aussi un témoignage de celui-ci (17 juillet 2008) ; BLOCH Daniel, *Les IUT au cœur de la politique d'aménagement du territoire et de soutien des entreprises*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale, 1992 ; *Livre blanc sur le système IUT. Après 40 ans d'existence : histoire, bilan, perspectives*, Cachan/Paris, ASSODIUT/UNPIUT, 2006 <www.iut-fr.net>.

subirent immédiatement et directement les pressions hostiles de groupes puissants et organisés », puis en 1984³². Depuis 2009, ces établissements s'interrogent à nouveau quant à leurs perspectives.

Il s'agit de la première initiative d'envergure pour introduire une formation supérieure faisant explicitement référence à la technologie. Mais la technologie dont il s'agit (exclusivement professionnelle, avec une formation scientifique plus poussée mais dépourvue de sciences humaines) s'apparente davantage à la notion américaine de la technologie (techniques de pointe) qu'à une technologie s'attachant aux enjeux des choix techniques. Elle est définie comme « formation scientifique et technique de caractère concret, bien adaptée aux réalités contemporaines ». Avec les lycées techniques d'après-guerre, les IUT sont la deuxième innovation réussie du paysage scolaire français, leur originalité consistant à créer à la lisière de l'université un enseignement supérieur technique professionnalisant, mais sans lien avec la recherche (sauf exception), ni formations générales. Sans technologie au sens d'une maîtrise sociale de la technique.

Création d'universités de technologie (UT, 1969-1972)

L'idée d'un nouveau type d'université procède indirectement de mai 1968. Déjà en 1966, alors que le plan Fouchet-Capelle était fort contesté, le projet d'universités expérimentales était dans l'air³³, spécialement depuis le deuxième « colloque de Caen » en novembre 1966³⁴.

Des créations d'universités se multipliaient depuis 1960 : Jussieu, Orsay, Nanterre et des projets à Villetaneuse ou, à l'ouest, des « centres universitaires ». Évolution surmultipliée par l'afflux de la génération du baby-boom et sous les effets multiples de mai-juin 1968³⁵ : l'année 1968 commence avec vingt universités en France, alors qu'en 1973 on en dénombrera soixante ! En 1968, des projets novateurs sont discutés au Parlement³⁶, par les députés R. Leroy, PCF, R. Billères, radical et J. Capelle, droite gaulliste.

32 *Livre blanc...*, op. cit., p. 7.

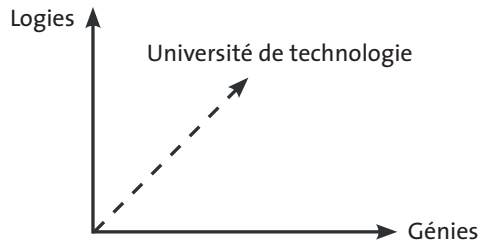
33 Fonds UTC, Note confidentielle sur la création de l'Université Paris-nord, février 1970, p. 1.

34 La première des quatorze « recommandations » de ce colloque préconise ceci : « Création à titre expérimental, dans le cadre de la planification nationale, d'universités publiques autonomes, compétitives, diversifiées, ne disposant d'aucun monopole sur une aire géographique, ne comportant plus de facultés afin de permettre la diversification et le regroupement original des disciplines. »

35 LEQUIN Yves-Claude et LAMARD Pierre, « Entre Villetaneuse et Compiègne (1944-1972) : l'université des sciences et techniques Paris-Nord », GIRAULT J., LESCURE J.-Cl. et VADELORGE L. (dir.), *Paris XIII : histoire d'une université en banlieue*, Paris, Berg International, 2012, p. 195- 215 ; ID., « Compiègne, 1972 : l'université de technologie est-elle enfant de 1968 ? », colloque de la Fondation Charles-de-Gaulle, 2011, à paraître ; ID., *On ne change pas l'université que par décret : le faible développement des universités de technologie en France*, RESUP/Sciences Po, à paraître en 2013.

36 LAMARD Pierre et LEQUIN Yves-Claude, « Créateurs et acteurs des universités de technologie en France », d'ENFERT R. et FONTENEAU V. (dir.), *Espaces de l'enseignement scientifique et technique : acteurs, savoirs, institutions, xvii^e-xx^e siècles*, Paris, Hermann, 2011, p. 89-105.

Le premier souligne « la nécessité de développer l'enseignement technologique au sein des universités », tandis que le dernier envisage « la création d'universités techniques, distinctes des instituts actuels ». La question est mise à l'étude par le cabinet Edgar Faure, notamment par Michel-Yves Bernard, qui venait d'être la cheville ouvrière des IUT : « Début 1969, les choses sont claires, Villetaneuse est pour le gouvernement Couve de Murville, le prototype des futures universités techniques³⁷ ». Malgré un large consensus politique, ce projet ne voit pas le jour et, après des débats aussi complexes que discrets, le gouvernement se divise, entre Robert Galley (Olivier Giscard d'Estaing et son frère Valéry en arrière-plan) et d'autre part Edgar Faure ou Michel Debré, favorables à Villetaneuse, si bien qu'au printemps la décision est différée. Des universités des sciences et techniques seront finalement créées en 1970 (à Villetaneuse, Clermont-Ferrand, Lille et Montpellier), dans des conditions difficiles et selon des profils moins ambitieux qu'initialement prévus³⁸. Fin 1969, après la démission de Charles de Gaulle et l'élection de Georges Pompidou à la présidence de la République, Olivier Guichard, nouveau ministre de l'Éducation nationale, établit un autre groupe de travail avec pour objectif de concevoir un nouveau type d'université³⁹. C'est celui-là qui conduira à la conception de l'université de technologie de Compiègne (UTC), imaginée comme la première pierre d'une troisième voie universitaire, ainsi que la présente Guy Deniérou, premier président de l'UTC : synthèse entre les « logies » et les « génies », ou entre des universités (jusqu'à là sans technique, sauf les récents IUT) et des écoles d'ingénieurs (sans recherche) :



C'est aussi une troisième voie entre les formations « tout-mathématiques » (du type Polytechnique) et celles qui forment exclusivement aux méthodes industrielles (ENI ou Arts et Métiers). G. Deniérou annonce le « choix de la technologie comme pôle organisateur de l'université de Compiègne » afin de « rendre connu et familier à nos enfants le monde

37 LEQUIN Yves-Claude et LAMARD Pierre, « Entre Villetaneuse », *loc. cit.*, p. 209.

38 LEQUIN Yves-Claude et LAMARD Pierre, « Compiègne, 1972 », *loc. cit.*

39 Nous avons détaillé l'histoire des universités de technologie en France dans : LAMARD Pierre et LEQUIN Yves-Claude, *La technologie entre à l'université...*, *op. cit.*

de la télévision et du réfrigérateur. L'UTC essaie de mettre un terme à la coupure absurde qui s'est instaurée entre les humanités et la science⁴⁰ ».

Pendant ce temps, après la loi d'orientation de l'enseignement supérieur (dite loi E. Faure, 12 octobre 1968) sont votées d'autres lois décisives, notamment trois lois sur l'apprentissage, l'enseignement technologique et la formation permanente (16 juillet 1971)⁴¹. Elles définissent un nouveau cadre par rapport à 1959. D'autres innovations sont actées telles les écoles d'ingénieurs sous statut universitaire qui sont alors regroupées : trois INP à Grenoble, Nancy et Toulouse. En 1973, seront créées Sophia Antipolis puis Paris-Dauphine. C'est dire que les conditions semblent désormais réunies pour que la technique fasse enfin une entrée triomphale sur la scène universitaire française. Cependant, les difficultés s'amoncellent rapidement à Compiègne même, au sommet de l'État (obstruction du ministre Saunier-Seïté en 1976-1981). Il faudra attendre 1985 et J.-P. Chevènement pour que le projet soit relancé : la loi-programme des enseignements technologiques (23 décembre 1985) prévoit en effet dix « universités de technologie » (art. 12), ainsi que des « centres polytechniques universitaires » (art. 13), tous « ayant pour mission principale la formation des ingénieurs, le développement de la recherche et de la technologie ». Douze ans plus tard, son collègue Claude Allègre envisagera aussi, en vain, la création de cinq universités de technologie. En définitive, seulement deux autres seront établies : Belfort-Montbéliard et Troyes. Entre 1985 et 1999, une douzaine d'autres villes auront tenté sans succès de fonder une université du même type : La Rochelle, Lille, Nîmes, Château-Gombert (Marseille), Tarbes, Clermont-Ferrand, Chalon-sur-Saône, Corte, Nantes, etc. Quinze essais en trente ans, pour trois UT effectives (Compiègne, Troyes en 1992 et Belfort-Montbéliard en 1985-1999)... La généralisation de cette troisième voie d'enseignement supérieur dévolue à la technologie échoue. S'y opposent aussi bien les universités et les écoles d'ingénieurs « classiques », que la haute administration ou nombre d'autres décideurs, ainsi qu'une partie de l'opinion qui confond « technique » avec « patronat ». Depuis une quinzaine d'années (1999), le trio des UT ne s'élargit plus, la « technologie » piétine – et recule même nettement en école primaire et en collège.

Comment expliquer cette longue absence (au moins depuis les débuts de la Troisième République) de la technique dans les enseignements généraux du secondaire et du supérieur ? Comment expliquer ces sursauts sans lendemains depuis 1944 (introuvable réforme scolaire de 1947, trois INSA seulement plus deux établissements transformés), des IUT industriels vite

40 DENIÉLOU Guy, *Revue du conseil général de l'Oise*, septembre 1972.

41 TERROT Noël, *Histoire de l'éducation des adultes en France : la part de l'éducation des adultes dans la formation des travailleurs*, Paris : L'Harmattan, 1997 [EDILIG, 1983].

essoufflés puis relancés par 1968, une technologie en collège soumise à des zigzags ahurissants, un nouveau réseau d'UT, réduit à trois en quarante ans ? Faut-il mettre en cause l'incapacité des décideurs français, politiques principalement ?

DES DÉCIDEURS TECHNIQUEMENT INCULTES ?

Profils de décideurs

À ses origines, la technologie a été pensée et structurée pour former les dirigeants politiques puis économiques. En 1770, lorsque Beckmann la fonda comme discipline universitaire, c'était aux futurs décideurs politiques qu'il s'adressait et ils accoururent de tous les pays germaniques⁴². Un demi-siècle plus tard, en France, G.-H. Christian tente – vainement – à deux reprises d'introduire un enseignement de ce type. D'abord à Polytechnique, en avril 1816, puis au CNAM, dont il devient le premier directeur et où il fonde une science rivale qu'il nomme « technonomie » (1819), s'adressant à d'autres décideurs, les industriels. C'est dire que, dans cette phase originelle, la technologie (ou la technonomie) est conçue comme une pensée de décision et d'action. Qu'en est-il aujourd'hui ? Les principaux décideurs sont-ils en mesure de prendre l'initiative en ce domaine ? Prenons trois exemples dans la France contemporaine : les préfets (représentants locaux de l'État), les recteurs (décisifs en matière d'enseignement) et les parlementaires (députés et sénateurs) qui définissent la politique nationale ainsi que l'ensemble des textes juridiques, et qui jouent un rôle souvent déterminant au plan local.

Préfets

Les préfets sont les cadres stratégiques de l'État français. Quelle est la place de la technique ou du technique dans leur formation ? À l'issue d'une étude de sociologie historique sur la Franche-Comté entre 1944 et 1994⁴³, petite région hyper-industrielle (un million d'habitants soit 2 % de la population française, et cependant rurale, avec des villes moyennes dans le plus industrialisé des territoires français) on peut affirmer que,

42 « Les hommes d'État et les administrateurs de l'Allemagne les plus distingués ont été ses auditeurs » : STAFFER, « Beckmann Jean », *Biographie universelle ancienne et moderne*, vol. III, Paris, 1843, cité dans GUILLERME Jacques et SEBESTIK Jan, « Les commencements de la technologie », *Documents pour l'histoire des techniques*, 14, 2007, p. 49-122, ici note 2, p. 87 (article initialement paru dans le numéro 12 de la revue *Thalès*, en 1968).

43 LEQUIN Yves-Claude, « Monsieur le préfet », *La Pensée*, 302, avril-juin 1995, p. 67-88.

tant par leurs origines, leur cursus scolaire que par leur formation professionnelle, les préfets sont étrangers à l'univers technique industriel.

De 1944 à 1994, la Franche-Comté a compté soixante-cinq préfets (seize pour le Doubs, quatorze pour le Jura, dix-huit pour la Haute-Saône, dix-neuf pour le Territoire de Belfort). « En grande majorité, ils sont issus des couches moyennes » (p. 78) ; de rares exceptions confirment la règle : trois préfets issus de milieux populaires, juste après 1981 (respectivement fils de cheminot, de maréchal-ferrant, d'agriculteur ; l'un a lui-même été salarié du textile roubaisien). La formation des préfets n'inclut ni technique, ni technologie : « les études juridiques sont les plus courantes (licence généralement, doctorat quelquefois) ou les sciences politiques ; quelques cas isolés d'études littéraires ; pas de formation scientifique » ; aucune formation technique non plus.

On peut s'étonner que, pour exercer leur mission dans une région qui compte de très grandes entreprises (Peugeot, Alstom, etc.) et un tissu très dense de PME industrielles, où se posent constamment des questions techniques industrielles de grande envergure, leur « formation accorde autant d'importance aux catégories abstraites du droit, si peu à celles des sciences humaines, moins encore à celles des sciences expérimentales » (p. 79). Des certitudes dans la formation et un empirisme encouragé dans la pratique : cette association ne favorise-t-elle pas le conformisme et une communauté de pensée avec les classes socialement dirigeantes ?

Des sondages dans d'autres régions indiquent qu'un tel constat est national. À ceci près que les départements avec de grandes métropoles urbaines comptent davantage d'énarques, mais sur le fond, leur profil est le même. Autrement dit, face à des problématiques techniques aussi socialisées et aux retentissements territoriaux aussi grands que celles d'aujourd'hui, ces préfets ne se trouvent-ils pas intellectuellement démunis ou tributaires d'informations et d'analyses venues des entreprises elles-mêmes ?

Au-delà des personnes concernées, cela pose une question plus générale : la formation des hauts fonctionnaires (Sciences Po, ENA, etc.) n'est-elle pas inappropriée à la réalité économique et technique contemporaine ? En France, malgré divers essais en 1793 (avec Lavoisier), sous l'Empire avec Chaptal en 1803, Cuvier en 1808, puis à nouveau en 1820 pour son projet d'ENA⁴⁴, la technologie n'a pas pu être implantée ni en formation générale ni dans la formation des hauts fonctionnaires. Ce ne sera

44 LEQUIN Yves-Claude, « Cuvier et la préhistoire de la technologie (1786-1820) », in « Cuvier : Fossiles, Evolution, Mouvement », *Revue de Paléobiologie*, à paraître, éditée par le Muséum d'histoire naturelle de la Ville de Genève.

pas davantage le cas en 1848, avec la première, mais fugace, ENA effective⁴⁵, ni sous le Front populaire où le projet de Jean Zay ne put aboutir.

Recteurs

Piliers du système scolaire et universitaire d'une France centralisée et, depuis 1982, en dépit de la décentralisation et la déconcentration, les recteurs jouent un rôle décisif dans l'évolution des formations. Quelles sont leurs compétences personnelles en ce qui concerne la technique ? Les recteurs, comme les préfets, sont des hauts fonctionnaires nommés, mutés ou démis en Conseil des ministres. Ils s'en distinguent cependant, puisqu'ils n'ont pas une « carrière » de type administratif. Par principe, les recteurs sont des enseignants-chercheurs, détenteurs au minimum d'un doctorat, ayant si possible une expérience d'administration et de gestion dans leur université ou un laboratoire de recherche. Enfin, ils exercent leur fonction pour une durée limitée, éventuellement renouvelable, avant de retrouver le plus souvent leur activité universitaire, ou d'accéder à d'autres responsabilités publiques. Dans la hiérarchie officielle (ou implicite) des hauts fonctionnaires régionaux, ils occupent une place élevée mais à part, parmi les seuls de ce rang à être placés hors tutelle préfectorale. Leurs fonctions et leurs pouvoirs ont connu des tribulations considérables en deux siècles⁴⁶, principalement sur deux plans : les domaines sur lesquels ils exercent leur autorité ont beaucoup évolué et la hiérarchie des pouvoirs a fluctué (avec les inspecteurs d'académie, les préfets, les élus locaux, etc.). Sous la III^e République, lorsque le primaire représentait l'essentiel des effectifs, ils durent composer avec des inspecteurs d'académie très puissants (de 1854 à 1945) ; après 1896, les universités sont placées sous leur autorité directe et le resteront jusqu'en 1968 (donc, par exemple, la première vague de création des INSA puis des IUT s'opère sous leur direction). À ce moment-là le secondaire est en pleine expansion, suivi de près par le supérieur. De plus, à partir de 1960, l'enseignement technique passe sous l'autorité du recteur. En 1968, la loi d'orientation universitaire, en consacrant l'autonomie des universités, ne laisse aux recteurs qu'un pouvoir de contrôle sur celles-ci. Après 1986, la décentralisation les amène à composer avec les collectivités locales, notamment les conseils

45 WHRIGT Vincent, « L'École nationale d'administration de 1849 à 1849 : un échec révélateur », *Revue historique*, 517, 1976, p. 21-42.

46 CONDETTE JEAN-FRANÇOIS, *Les recteurs d'académie en France...*, op. cit. ; GUÉGUENIAT Franck, *Changements et ruptures dans la fonction rectorale, 1940-2011*, thèse en cours à l'EPHE, soutenance prévue en 2013. Entretien avec l'auteur le 12 mars 2009 et correspondance en février 2013, notamment à propos de son chapitre 3, « Les recteurs », p. 158-259.

généraux (collèges) et régionaux (lycées), et à déployer plus de diplomatie que d'autorité...

Bref le périmètre a changé, les effectifs ont gonflé, la répartition des types d'enseignement a varié, le « profil » intellectuel des recteurs a évolué, mais le nombre de ceux qui ont une compétence affirmée dans le domaine de la technique industrielle reste faible. Les quelques noms toujours cités, tel le « recteur Capelle », sont l'exception et non la règle⁴⁷.

Franck Guéguéniat dénombre 233 recteurs nommés entre 1942 et 2009 (dont 33 femmes, la première étant Alice Saunier-Seité en 1973). Il distingue trois périodes :

1942-1967, période des « recteurs inamovibles » : 67 en vingt-cinq ans, dans 17 académies (jusqu'en 1962) ;

1968-1984, période de professionnels de l'éducation : 65 en quinze ans, en phase de progression rapide d'élèves et d'étudiants, dans un nombre d'académies qui va croissant (depuis 1962, 14 académies se sont ajoutées, par redécoupage des 17 académies antérieures), et dans le double contexte de la déconcentration de l'État et de la décentralisation.

1984-2009, 134 recteurs en vingt-cinq ans.

En première période, ce sont des « notables », en majorité littéraires (36), parfois érudits, souvent formés à l'ENS Ulm ; les autres sont scientifiques (18), puis juristes (7) ou médecins (4 en région parisienne). Avec Jean Capelle (voir note 47) sont nommées deux autres personnalités issues de la recherche technique industrielle ou de l'ingénierie⁴⁸.

La deuxième période est celle d'une formidable expansion scolaire et universitaire (on passe de 20 universités en 1967 à 60 en 1973) où les effectifs scolaires et universitaires croissent rapidement. Les 65 recteurs nommés entre 1967 et 1984 se partagent en trois tiers : 21 littéraires (en baisse), 19 juristes (en hausse) et 18 scientifiques (stables), ainsi que trois médecins. Au-delà de leurs disciplines d'origine, ce sont souvent des « connaisseurs du système éducatif dans sa globalité » (de la maternelle à

47 Jean Capelle (1909-1983) eut une carrière atypique et, pour ce qui nous concerne ici, fut ingénieur chez Citroën (1938-1940), dirigea la Société d'études de l'industrie de l'engrenage (1943-1944), puis l'ENS d'électricité et de mécanique à Nancy (1944-1946 et 1973-1974), avant d'être directeur de l'Instruction publique en AOF (1947-1949), recteur à Nancy (1949-1954), directeur et recteur en AOF (1954-1957), directeur de l'INSA de Lyon (1957-1961 et 1973-1975), DGOPS (orientation et programme scolaire au ministère de l'Éducation nationale)... au moment de la mise en place des collèges et de la technologie en collège (1961-1964) et député (UDR puis PDM) de Bergerac (1968-1973). Autrement dit, il fut décisif en matière d'innovation pour l'enseignement de la technologie, aussi bien en collège qu'en école d'ingénieurs (*Who's Who du xx^e siècle*). Mais, par sa qualification technique, il est l'exception.

48 Les deux autres sont É. Bridoux et M. Bonvalet. Édouard Bridoux, natif du Pas-de-Calais, licencié ès sciences physiques (1966, université de Lille), se spécialise en électronique et télécommunications (thèse en 1970) et sera deux fois recteur, directeur de l'ENSI de mécanique énergétique à Valenciennes, conseiller technique aux cabinets d'A. Saunier-Seité en 1979-1981 puis d'A. Juppé, Premier ministre en 1995-1997). Marcel Bonvalet, professeur de mécanique à la faculté des sciences de Nancy, sera trois fois recteur, chargé de mission au ministère de l'Éducation nationale en 1975-1981, fondateur de l'ISI à Nancy en 1960, directeur de l'INSA Lyon en 1967-1969 et de l'ENSET Cachan en 1985-1988.

l'université, selon F. Guéguénat), qui sont appelés à conduire un système éducatif en pleine transformation. Parmi les « scientifiques », émerge cette fois une petite « vague » de quatre spécialistes techniques nommés après 1981 par le ministre Alain Savary en vue d'une meilleure prise en compte de la dimension technique, malgré les résistances de différents corps de spécialistes⁴⁹. Parmi les plus connus, citons Claude Pair et Christian Forestier⁵⁰...

Ces recteurs atypiques exercent souvent dans des bassins industriels (Lille, Nancy, Amiens, Besançon, Metz, Saint-Étienne, banlieue parisienne), éventuellement dans des directions ou cabinets ministériels, mais jamais dans les métropoles, encore moins à Paris... Dans la pratique rectorale, une faible affinité personnelle avec ce qui est technique se traduit chez bon nombre de recteurs par une faible mobilisation – en tout cas sans initiatives marquantes – en faveur de l'enseignement technique (lycées professionnels et techniques, IUT, etc.) et elle s'accompagne fréquemment d'une tendance à beaucoup déléguer en ce domaine, ce qui a longtemps favorisé les (anciennes et vivaces) tendances à « l'autonomie » des responsables de l'enseignement technique, allant ainsi dans le sens d'une reproduction des structures en place. Inversement, l'action de recteurs « technophiles », *a fortiori* s'ils connaissent bien le domaine, peut s'avérer d'une efficacité remarquable dans leur académie – et nationalement. Rappelons, pour terminer, que le principal « vivier » de recrutement des recteurs, celui des présidents d'universités, n'accorde guère de place au monde des chercheurs industriels, à la fois du fait de cette séparation bien française et persistante entre universités et écoles d'ingénieurs, et de la faiblesse des recherches techniques à l'université, liée au poids des grands centres de type CNRS, CEA, etc.⁵¹ C'est l'ensemble du monde universitaire et scientifique qui minimise la place attribuée aux spécialistes des techniques industrielles.

49 Comme l'attesta Alain Savary lui-même, lors d'une allocution au rectorat de Besançon, le 15 décembre 1984.

50 Furent nommés par Alain Savary : le Grenoblois Daniel Bloch (quatre fois recteur, directeur de l'enseignement supérieur en 1991-1992), ingénieur INPG ayant – cas unique – successivement dirigé une école d'ingénieurs et une université ; Christian Forestier (trois fois recteur, directeur des lycées et collèges en 1992-1995) qui était ingénieur en électronique (première promotion de l'INSA Lyon) ; Jean Gallot (deux fois recteur), doyen de la faculté des sciences de Rouen, qui était chercheur en physique des matériaux ; Claude Pair (directeur des lycées en 1981-1985, puis recteur de Lille en 1989-1993), passé par l'ENS, qui était agrégé de mathématiques, professeur d'informatique à Nancy 2 et directeur de l'INP Nancy. Par la suite surviennent deux femmes spécialistes dans le domaine technique : Maryse Quéré (recteur à Caen en 1997), issue de Nancy et du CUCES où elle fut reçue docteure ès sciences, disciple de Claude Pair, était professeure d'informatique en IUT, pionnière de l'enseignement assisté par ordinateur ; Marie-Jeanne Philippe (trois fois recteur entre 2002 et 2012) eut son doctorat en matériaux à Metz, université qu'elle a présidée.

51 DORGE Franck, « Portrait robot des nouveaux présidents d'université », *Educpros*, juin 2012. En 2012, les présidents de la « génération post-LRU » ne comptent que 8 % de maîtres de conférences, 7 % de femmes (moins qu'à l'élection précédente) ; pour 31 %, ils sont issus de facultés des sciences, alors qu'on observe une progression des SHS (32 %). Parmi les « scientifiques », les « techniciens » sont rares.

Parlementaires

Pour désigner des préfets ou des recteurs, l'État se soumet à une tradition non écrite qui privilégie les formations littéraires, juridiques, les sciences sociales ou les sciences de la nature et manifestement pas les spécialités techniques. Qu'en est-il des parlementaires (députés et sénateurs) ? Librement choisis par les citoyens ou par leurs représentants locaux, sont-ils sociologiquement plus proches d'eux que les hauts fonctionnaires ?

Une étude récente de l'Assemblée nationale montre qu'il n'en est rien : « À quand la parité sociale ? Alors que les employés et les ouvriers représentent plus de la moitié de la population active, seul 1 % des députés proviennent de leurs rangs⁵² ». Une étude sociohistorique d'une région industrielle comme la Franche-Comté confirme que les élus actifs dans l'industrie (ouvriers, techniciens, ingénieurs, chefs d'entreprises) ne sont guère « techniciens » et, de surcroît, que leur part est décroissante ! Deux études de sociologie historique des parlementaires de Franche-Comté⁵³ permettent de mesurer la formation et l'expérience professionnelle des élus (députés et sénateurs) chargés de représenter au Parlement cette région où la dimension industrielle est essentielle.

En résumé, durant vingt-cinq années (1978-2004), les 58 parlementaires comtois (40 députés et 18 sénateurs, dont cinq femmes) sont surtout des juristes et des littéraires, peu d'énarques (seulement deux élus, à stature nationale : J.-P. Chevènement et P. Moscovici), peu de spécialistes techniques (huit seulement) et encore moins de scientifiques. Professionnellement, beaucoup sont avocats, médecins ou pharmaciens (figures classiques en France depuis 1789), très peu de métiers industriels (trois techniciens, trois ingénieurs) mais de façon surprenante, d'assez nombreux agriculteurs dans cette région, certes rurale et où l'agriculture avait été fort importante, mais où l'industrie est au cœur de l'activité depuis les années 1920. En revanche, plus aucun ouvrier ni employé depuis 1958 (dans une région où ils sont plus de la moitié de la population) et plus de chefs d'entreprise depuis 1981... Dans l'ensemble, ces données confirment les statistiques nationales tout en les insérant dans un contexte territorial spécifique.

Une étude complémentaire du bassin hyper-industriel de Belfort-Montbéliard (Peugeot, Alsthom), cœur économique de cette même région, permet d'approfondir ce constat sur une plus longue durée (1945-2004). Quarante-trois parlementaires élus, six autres proclamés suite à une pro-

52 <http://www.inegalites.fr/spip.php?article166&id_mot=92>, consulté le 29 mai 2012.

53 LEQUIN Yves-Claude, « Parlementaires d'aujourd'hui (Franche-Comté, 1978-2004) », *La Pensée*, 343, juillet-septembre 2005, p. 63-80 ; ID., « Parlementaires de Belfort-Lure-Montbéliard (1945-2004) », *Bulletin de la Société d'émulation de Montbéliard*, 129, 2006, p. 395-436.

motion ministérielle de l'élu, une démission ou un décès. Ce sont des « hommes nouveaux », peu de « dynasties » parlementaires (cinq tout de même !) ; ils sont relativement instruits (bacheliers ou plus), à un niveau de formation supérieur à leurs parents, même si quelques-uns ne se présentent qu'avec le « certif' », après d'autres « universités » (selon la formule de Gorki) : syndicalisme ouvrier ou agricole, gestion de coopératives ou de mutuelles (agricoles notamment). Les études les plus fréquentes sont en médecine, droit, enseignement. En revanche peu d'énarques, peu de formation technique dans ce bassin. Professionnellement, avant d'être élus, ils se situent très majoritairement parmi les classes moyennes. C'est dire que, même dans une région industrielle comme la Franche-Comté, même dans un bassin aussi industriellement concentré que Belfort-Montbéliard, les parlementaires ne sont guère « techniciens » et cette part est décroissante !

Les patrons d'industrie disparaissent depuis 1919 à Belfort (où le siège des entreprises est parisien) et depuis 1945 à Delle et Montbéliard (Viellard, Peugeot...). Du côté de Lure, plusieurs patrons de PME industrielles sont élus entre 1946 et 1981. Alors que les ingénieurs étaient fréquents avant 1939 (souvent patrons eux-mêmes ou cadres supérieurs)⁵⁴, ils se raréfient sous la IV^e et la V^e République, justement quand l'industrie devient toute-puissante et que leur nombre s'accroît. Quant aux ouvriers, ils sont aussi rares (deux) qu'ils sont nombreux dans la population et ils disparaissent de la représentation depuis 1958. Si la féminisation des élus progresse lentement (à partir des années 1980), la présence des salariés industriels recule ! Leur absence est particulièrement négative dans des régions industrielles, même si quelques-uns de ces parlementaires comtois ont joué un rôle de premier plan dans la promotion de l'enseignement technique supérieur : Edgar Faure⁵⁵, Charles Viatte⁵⁶, André Bouulloche⁵⁷ et

54 MARNOT BRUNO, *Les ingénieurs au Parlement sous la III^e République*, Paris, CNRS Éditions, 2000. Treize ingénieurs sont alors parlementaires en Franche-Comté (soit 4,6 % des 280 parlementaires, chiffre notable pour une région qui pèse 2 % de la population française). De 1914 à 1940, huit ingénieurs le sont (cinq dans le Jura, deux dans le Doubs et un en Haute-Saône), ce qui est inversement proportionnel à leur place dans la société de ces départements.

55 Dont le rôle dans la décentralisation comtoise est connu, notamment depuis le livre de LERESCHE Jean-Philippe, *La Franche-Comté réinventée : la décentralisation en pratique, 1982-1986*, Berne : Peter Lang, 1991.

56 En 1947, Charles Viatte (professeur de mathématiques, député MRP du Jura, 1946-1958) propose la création d'un Conseil supérieur de la recherche scientifique et technique. Il interviendra également à l'Assemblée nationale sur la création de l'INSA de Lyon, ou pour le développement de l'enseignement scientifique en France dans le secondaire et le supérieur.

57 André Bouulloche (1915-1978), fils d'ingénieur (directeur des Ponts), lui-même polytechnicien, ingénieur des Ponts et Chaussées, socialiste, ministre délégué au dernier cabinet de la IV^e République en 1958 (gouvernement de Gaulle) et premier ministre de l'Éducation nationale de la V^e République (1959), puis conseiller d'État en service extraordinaire (1960-1963). Il fut élu maire SFIO de Montbéliard en 1965, puis député de la même circonscription en 1967-1978. Après deux ans de consultation, il rédige en 1963 un rapport connu sous le nom de Rapport Bouulloche (cf. note 22).

Jean-Pierre Chevènement⁵⁸. Cependant, l'action des autres parlementaires présente un double caractère : des interventions ponctuelles (énergiques) pour faire implanter telle ou telle section technique dans leur circonscription, contrastant avec une faible participation aux débats politiques traitant globalement de la question.

L'absence d'ouvriers et de chefs d'entreprise parmi les parlementaires est dissymétrique. En Franche-Comté, les principaux décideurs économiques et techniques, aux pouvoirs considérable sur les usines locales et sur l'économie de toute la région, sont des PDG nationaux ou internationaux (PSA, Alstom, General Electric, Solvay, etc.), quasiment jamais présents sur place, jamais soumis au suffrage électoral, ni localement ni ailleurs, mais qui peuvent agir au sommet de l'État (où presque tous ont débuté leur carrière), surtout avec la centralisation de la V^e République. Ce n'est pas spécifique à cette région. La quasi-absence actuelle des chefs d'entreprise parmi les parlementaires semble consécutive au déplacement, hors région, puis hors nation, des pouvoirs économiques et politiques stratégiques. Pendant les cinquante dernières années, leur puissance s'est accrue à mesure que s'affaiblissait la représentation populaire et que s'accroissaient les sociétés multinationales. Ils sont plus fréquemment des « managers » que des « capitaines d'industrie » : lorsqu'on examine dans le détail la composition des conseils d'administration des entreprises du CAC 40 durant les deux dernières décennies, et qu'on étudie le CV de ces dirigeants (*Who's Who*, notamment), on perçoit une diminution des décideurs ayant une haute formation technique et une grande expérience professionnelle, au profit de ceux qui ont plutôt un profil « financier » et une grande expérience politique. Sans parler de l'absence de salariés. Parmi les grands centres français de décision, le cœur industriel tend, lui-aussi, à devenir a-technique.

RÉFLEXIONS ET NOUVELLES HYPOTHÈSES

En résumant schématiquement ce qui précède, on pourrait penser que des dirigeants, formés par un système scolaire et universitaire, humanistes et/ou scientifiques mais a-techniques, tendent à reproduire celui-ci dans ses structures, et ainsi de suite.

58 En 1981, J.-P. Chevènement inaugura le premier ministère français portant l'appellation de « technologie » et, en 1985, porta la loi de programmation des enseignements technologiques.

Est-ce un autoengendrement inéluctable ?

Qu'ils soient élus (parlementaires) ou hauts fonctionnaires désignés au plus haut niveau de l'État (préfets, recteurs), ces décideurs politiques majeurs ont globalement une formation très élevée, enrichie souvent d'une expérience professionnelle approfondie, qui contraste singulièrement avec une culture technique restreinte, surtout à une époque où les grands réseaux et des systèmes techniques gigantesques ne cessent de se développer, en France et dans le monde, avec des incidences considérables sur les humains et sur leur travail, sur la société et sur notre environnement artificiel et naturel. Cet état de fait influe manifestement sur les décisions stratégiques qui concernent l'enseignement technique dans toutes ses composantes, comme on l'a vu plus haut. Et cela aussi bien lorsqu'il s'agit de créer des établissements ou des enseignements nouveaux, que pour réorienter ceux qui sont en place. On a l'impression d'un cycle : ce sont des dirigeants étrangers à l'univers technique (hauts-fonctionnaires, élus, gouvernants, autorités intellectuelles), formés par un système scolaire « classique » (lycées, universités, grandes Écoles) occultant la technique (particulièrement la technique de production : agricole, industrielle), qui décident de perpétuer ce système scolaire. On pourrait dès lors penser qu'on est en présence d'une situation qui tend à se reproduire à l'infini, sauf aménagements ponctuels, en lien avec des contextes exceptionnels. D'où, sans doute, cette propension si fréquente à déplorer cet état de fait, tout en s'en accommodant finalement, par « réalisme ». Or, loin d'être un mouvement injuste mais naturel, il s'agit d'une situation historiquement construite, dans des conditions nationales spécifiques.

Cette « inculture technique » des élites fut politiquement produite

Dès le milieu du XVIII^e siècle, le mouvement libéral français s'est construit, philosophiquement et politiquement, en une contestation à la fois philosophique, politique et scolaire du système féodal et absolutiste. En 1750 commence l'immense entreprise encyclopédique qui promeut les « Lumières » de la raison et revalorise les métiers agricoles et artisanaux (*Discours préliminaire* et *Prospectus*, de d'Alembert et Diderot, articles comme « art », « bas » et par les 3 000 planches représentant les métiers du temps). Elle critique sans ménagement le système d'enseignement (articles « collège », « éclectisme », le « Plan d'une Université », de Diderot en 1776, etc.). Simultanément, l'État crée les premières écoles techniques (les Ponts en 1747, les Mines en 1783, etc.), met fin à l'emprise des Jésuites sur l'enseignement secondaire (1762) et tente vainement de réformer l'université. Ceci déclenche une prolifération de publications sur l'éducation (environ

400 livres entre 1762 et 1788) qui débattent sur les voies d'une nécessaire réforme. Pour le dire autrement, en ce quasi-demi-siècle, le mouvement libéral se construit intellectuellement, avant de s'engager politiquement en 1789 : il s'engage sur une voie fondamentalement contradictoire : « liberté, égalité, propriété », premier « slogan » révolutionnaire, signifie liberté des individus, égalité juridique des droits, mais primauté de la propriété dans le domaine économique comme au politique. Sauf la brève phase jacobine, qui décrète le suffrage universel masculin, le nouveau régime instaure un régime politique censitaire (basé sur la distinction entre propriétaires et non-propriétaires) qui fait paradoxalement, des travailleurs productifs, des citoyens « passifs ». Au plan scolaire, il en va de même, puisque, à de rares exceptions près (comme Diderot qui prône une école pour tous), le courant libéral préconise la séparation en « deux écoles » : d'un côté une école du peuple, constituée dans le meilleur des cas d'un enseignement primaire, et de l'autre des enseignements supérieurs pour les élites, ou citoyens « actifs ». La Révolution française débat ardemment de ces perspectives (une vingtaine de projets de lois scolaires entre 1791 et 1800), sans parvenir à en faire une politique durable. C'est au cours du quart de siècle 1795-1820 que le Directoire, l'Empire et la Restauration, à leurs débuts, parviennent à stabiliser ce système scolaire et politique : système censitaire, État centralisé et autoritaire, enseignement assuré principalement par le lycée et les écoles spéciales, l'école primaire étant longtemps laissé à la discrétion de l'initiative privée ou communale, et l'université ayant été fermée pendant un siècle (1793-1896)⁵⁹.

Malgré les révolutions qui suivront (1830 et 1831, 1848, 1870 et 1871), cette scolarisation en deux niveaux étanches correspondant aux deux classes de citoyens (électeurs et « passifs ») restera longtemps inscrite dans le marbre des constitutions, des lois électorales et des lois scolaires. En instaurant définitivement le régime républicain en 1870, les radicaux ne la remettent pas totalement en cause : l'école républicaine instaure certes un enseignement primaire pour tous, mais la « communale » reste fermée aux enseignements supérieurs (en 1939, c'est seulement 7 % d'une classe d'âge qui accède à l'enseignement supérieur !). De même tant au primaire, au lycée qu'à l'université, l'enseignement général continue à laisser de côté la compréhension des processus techniques, et – en professionnalisation – n'assure qu'une infime fraction de l'enseignement technique supérieur (Polytechnique, CNAM, Centrale, Arts et Métiers et quelques instituts universitaires), en majorité les soixante écoles d'ingénieurs civils de 1914 sont hors emprise universitaire et dans l'orbite des entreprises. Quant à la forma-

59 LEQUIN Yves-Claude, « Six siècles d'Université en France (1200-1820). Quelques jalons », *Bulletin de la Société d'émulation de Montbéliard*, 134, 2012, p. 73-126.

tion des administrateurs et hauts fonctionnaires, longtemps refusée (plus d'un siècle de retard par rapport aux sciences camérales des pays germaniques), elle est finalement mise en place en 1872, par une institution privée (l'École libre des sciences politiques, ancêtre de Science Po), conçue dans un esprit explicitement antidémocratique, comme « second rempart »⁶⁰ et dépourvue de toute « technologie » à la façon allemande ou à la façon de ce que Cuvier proposait en 1820⁶¹. Avec l'école Ferry et les universités reconstituées en 1896, se rangeant à l'opinion libérale de leur temps, les fondateurs de l'école républicaine opposent « l'enseignement littéraire et scientifique, qui s'adresse aux besoins généraux du pays, soumis à des règles forcément uniformes », et « l'enseignement industriel [qui] doit varier d'une classe à l'autre comme les industries auxquelles elles s'adressent » et qui est laissé à l'initiative des industriels. D'où ce partage des tâches entre ministères (Instruction publique qui assure les enseignements généraux, et Commerce, qui a en charge l'enseignement technique). Dans le domaine technique l'État doit « créer par lui-même le moins possible ». Sur ce plan, la Troisième République assure la continuité avec le choix napoléonien en laissant la formation technique à l'initiative des milieux industriels plutôt qu'à une institution publique, comme c'est pourtant le cas à la même époque dans plusieurs États d'Europe et aux États-Unis, notamment en ce qui concerne l'enseignement supérieur technique. D'où cette rupture bien française et durable entre école et technique.

Un produit intellectuel

Cette façon de penser ne fut pas le monopole des responsables politiques. Avec bonne conscience sans doute, des intellectuels y concourent également. On s'en tiendra ici à deux exemples emblématiques et influents, même s'ils n'épuisent pas tous les courants et toutes les nuances de la pensée française de la première moitié du xx^e siècle : Alain et H. Le Chatelier.

Aujourd'hui oubliées, ces deux personnalités représentèrent longtemps deux facettes opposées mais complémentaires de l'identité française contemporaine. Henry Le Chatelier (1850-1936), polytechnicien, membre de l'Académie des sciences, professeur à l'École des mines, directeur de la

60 Fondateur de cette école, Émile Boutmy en dit le sens, au lendemain de la Commune de Paris et en réaction contre elle : « Le privilège n'est plus ; la démocratie ne reculera point. Contraintes de subir le droit du plus nombreux, les classes qui se nomment elles-mêmes les classes élevées ne peuvent conserver leur hégémonie politique qu'en invoquant le droit du plus capable. Il faut que, derrière l'enceinte croulante de leurs prérogatives et de la tradition, le flot de la démocratie se heurte à un second rempart fait de mérites éclatants et utiles, de supériorités dont le prestige s'impose, de capacités dont on ne puisse pas se priver sans folie. » Voir BOUTMY Émile et VINET Ernest, *Quelques idées sur la création d'une faculté libre d'enseignement supérieur : lettres et programme*, Paris, A. Lainé, 1871 (en ligne sur Gallica).

61 LEQUIN Yves-Claude, *Cuvier et la préhistoire...*, op. cit.

Revue de la Métallurgie, s'adressait, au-delà de ses collègues scientifiques, aux ingénieurs, pour promouvoir le scientisme dans l'industrie et dans la société⁶². Alain (de son vrai nom Émile-Auguste Chartier, 1868-1951), agrégé de philosophie, longtemps professeur à l'hypokhâgne du lycée Henri-IV à Paris (avec une grande aura auprès de disciples prestigieux : Simone Weil, Raymond Aron, Georges Canguilhem...), diffusait ses *Propos* hebdomadaires dans la presse républicaine radicale, puis en livres souvent réédités. Littéralement maître à penser de plusieurs générations d'enseignants, pionnier des universités populaires dès l'affaire Dreyfus, cofondateur en 1934 (avec P. Langevin et P. Rivet) du comité de vigilance des intellectuels antifascistes, Alain c'est la gauche républicaine, la laïcité, la raison, Platon, Descartes et les Lumières. Cependant, en ce qui concerne la valeur de la technique, Alain et Le Chatelier convergent...

Le Chatelier ou la science sans la technique et contre la technologie

Dans un texte rédigé en 1917 et publié en 1923⁶³ il postule que : « Dans une démocratie, il faut absolument une aristocratie intellectuelle » et que « le but unique de l'enseignement secondaire doit être de former une élite intellectuelle » (p. 9), pour laquelle « l'enseignement secondaire doit être exclusivement orienté vers la formation intellectuelle, c'est-à-dire le développement des qualités de l'esprit » (p. 12). Réservant les hautes formations techniques aux grandes écoles, il pense (comme les libéraux du XVIII^e siècle) que les ouvriers n'ont pas besoin d'un enseignement élaboré : « Les nègres de l'Afrique sont d'aussi bons ouvriers que les Français, nous en avons eu la preuve tous les jours dans nos usines de guerre ; tous les jours des Sénégalais conduisent des locomotives sur la côte d'Afrique et s'en tirent très bien » (p. 49). Cohérent avec cette logique, il promeut le taylorisme (collaborant étroitement, dès 1906, avec Taylor, qu'il fait venir en France et traduire en français), tout en prenant position contre la technologie : « L'enseignement technologique sera nécessairement remplacé à plus ou moins bref délai par un enseignement scientifique d'une nature spéciale, que j'appelle science industrielle ⁶⁴ ». En somme, Le Chatelier milite pour une technique réduite à des « sciences appliquées », enseignées au plus vite dans les écoles d'ingénieurs, mais il s'oppose à un enseignement général qui permettrait au plus grand nombre de comprendre la décision technique.

62 LETTÉ Michel, *Henry Le Chatelier (1850-1936) ou la science appliquée à l'industrie*, Rennes, PUR, 2004.

63 LE CHATELIER Henry, *La réforme de l'enseignement secondaire : culture classique et travail manuel*, Paris, PUF, 1923.

64 LE CHATELIER H., *De la méthode dans les sciences expérimentales*, Paris, Dunod, 1936.

Alain, ou la raison sans la technique

Engagé, courageux, mettant sa pratique en accord avec ses convictions, Alain se réfère à une philosophie purement platonicienne, très critique de la technique⁶⁵. Pour lui, la technique est une pensée sans pensée : « Ici se montre la technique, qui est une pensée sans paroles, une pensée des mains et de l'outil. On voudrait presque dire que c'est une pensée qui craint la pensée. Cette précaution est belle à saisir dans le geste ouvrier ; mais elle enferme aussi une terrible promesse d'esclavage. Je conçois l'énigmatique Égypte des anciens temps comme un peuple de techniciens.⁶⁶ »

« Observez l'abeille ou le pêcheur, vous ne trouverez pas trace de raisonnement ni de géométrie ; vous y trouverez seulement un attachement stupide à la coutume, qui suffit pourtant à expliquer ce progrès et cette perfection dans les œuvres. [...] C'est la mer elle-même qui façonne les bateaux, choisit ceux qui conviennent et détruit les autres. [...] Nos avions [...] cherchent leur forme dans l'air. L'air les façonnera ; car on copiera ceux qui ont le mieux volé.⁶⁷ »

Si la technique a une place dans l'enseignement, c'est en tant que composante des sciences de la nature : « L'enseignement, loin de suivre l'entraînement de la technique, doit au contraire remonter énergiquement cette pente et retrouver l'ordre de l'esprit, je veux dire l'ordre qui éclaire⁶⁸ ».

Autrement dit, selon lui, seules les sciences de la nature fondent la raison ; celle-ci ne fait pas bon ménage avec la technique, qui ne saurait avoir place dans l'enseignement dit « général ».

La technique n'aurait place ni dans l'école, ni dans la culture générale

Réputée « routine » pour les « scientifiques », acte « machinal » selon la tradition philosophique médiévale des « arts mécaniques », la technique qui est partout dans la société, n'est nulle part dans ces deux courants majeurs de la pensée contemporaine. Si, la plupart du temps, les écoles d'ingénieurs françaises sont hors de l'université, si la technique a tant de mal à obtenir une place à l'école, dans l'université et dans la recherche scientifique, c'est au nom de ce prétendu « universel » et d'une représentation de la science qui ne porterait que sur l'universel (Isabelle Stengers⁶⁹).

65 Voir aussi DEFORGE Yves, « Alain et la technologie », *Le cours industriel*, juin 1964, p. 258-260 et *Le cours industriel*, juillet-août 1964, p. 289-290.

66 ALAIN, *Propos sur l'éducation*, Paris, Rieder, 1932 (29^e propos).

67 ALAIN, *Propos* (1^{er} septembre 1908), SAVIN M. et SILVESTRE DE SACY S. (éd.), *Propos*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1969-1970, p. 40-41.

68 ALAIN, « La technique à son rang » (29 avril 1933), ID., *Vigiles de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1942.

69 STENGERS Isabelle et SCHLANGER Judith, *Les concepts scientifiques : invention et pouvoir*, Paris, Gallimard, 1991. Voir notamment le passage sur « La question de la rationalité scientifique », p. 53-66.

On le perçoit mieux dès lors qu'une autre approche émerge, comme c'est le cas pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

Vers une sortie des « deux cultures » et des « deux écoles » ?

Après 1940, de vives critiques s'élèvent, notamment dans les mouvements de Résistance, contre ces façons de penser. Des réformes scolaires d'envergure sont envisagées dès 1943-1944 (Marc Bloch pour l'OCM, Georges Cogniot et Roger Garaudy pour le PCF, le CNR et son programme de la Résistance unifiée, mars 1944, la commission de la France libre à Alger, dirigée par René Capitant en mars-juillet 1944). Elles seront reprises et enrichies à la Libération par la commission Langevin-Wallon. Malgré la non-prise en compte de leurs propositions, elles font partie de ces courants réformateurs européens (français et anglo-saxons notamment) qui continueront après-guerre à influencer divers courants, particulièrement dans les années 1950, lorsqu'un puissant élan industriel se manifeste. On voit alors reparaître, sous d'autres plumes et sous d'autres formes, des critiques de la pensée élitiste et du mépris des techniques. Sans prétention d'exhaustivité, évoquons brièvement ici deux de ces réflexions : C.-P. Snow du côté anglais (qui eut beaucoup d'écho en France) et G. Simondon.

Charles P. Snow : deux cultures face à face... sans technique

En 1959, Charles P. Snow, professeur de physique à Cambridge (1905-1980), publie un ouvrage qui obtient un grand succès en Europe⁷⁰ : *Les deux cultures*. Sa critique, initialement conçue à partir de la situation anglaise, sera ensuite, dans un *Supplément* (1963), élargie au « monde occidental ». Quel est le diagnostic ? « À un pôle, nous avons les intellectuels littéraires, qui se sont mis un beau jour à se qualifier d'« intellectuels » tout court, comme s'ils étaient les seuls à avoir droit à cette appellation [...], à l'autre des scientifiques, dont les plus représentatifs sont les physiciens. Entre les deux, un abîme d'incompréhension mutuelle. » (p. 16)

Gilbert Simondon (1924-1989) et la mécanologie

Au cœur de l'industrialisation des années 1950, Gilbert Simondon, philosophe à l'université de Poitiers puis à la Sorbonne, soutient une thèse qui ouvre des horizons nouveaux : *Du mode d'existence des objets techniques*

⁷⁰ Snow Charles Percy, *Les deux cultures*, suivi de *Supplément aux deux cultures*, Paris, Pauvert, 1968. Le *Supplément aux deux cultures* (1963) occupe les p. 85-126. Sir Snow fut aussi directeur technique du ministère du travail britannique (1940-1944), commissaire à la fonction publique (1945-1960) et secrétaire parlementaire du ministre britannique de la technologie (1964-1966), d'après Wikipedia GB.

(1958)⁷¹. Premier philosophe français depuis les Encyclopédistes – et l'un des rares à ce jour en France – à travailler concrètement sur des exemples techniques de son temps et à les illustrer de planches descriptives, il pointe le rejet culturel de la technique (« La culture s'est constituée en système de défense contre la technique », p. 9), et en souligne la portée anthropologique :

« La plus forte cause d'aliénation dans le monde contemporain réside dans cette méconnaissance de la machine, qui n'est pas une aliénation par la machine, mais par la non-connaissance de sa nature et son essence, par son absence du monde des significations, et par son omission dans la table des valeurs et des concepts faisant partie de la culture. » (p. 9)

Il démonte cette attitude contradictoire qui consiste à nier les objets techniques comme s'ils étaient « de purs assemblages de matière » tout en les considérant comme « animés d'intentions hostiles envers l'homme », d'où procède un « technicisme intempérant », porteur d'« une aspiration idolâtrique au pouvoir inconditionnel » (p. 10). Autrement dit, à l'ignorance se combine la technocratie. Déplorant que « la culture actuelle [soit] la culture ancienne », il souhaite « que la culture redevienne générale, alors qu'elle s'est spécialisée et appauvrie » (p. 14).

Aspect moins connu de la pensée de Simondon, son engagement sur l'enseignement de son époque⁷² : il se prononce pour une « technologie », ouvrant à une compréhension du mouvement technique global, car « malheureusement, ce monde est encore dépourvu d'unité. Il faut passer des techniques à la technologie » (p. 86). Il explicite son analyse dans une note complémentaire : « Jusqu'à ce jour, l'objet technique [...] ne peut échapper au fatalisme d'un classement manichéen : il sera objet d'art ou objet utile » (p. 89), ce qui – soit dit en passant – définit bien la scission scolaire entre discipline artistique et enseignement technique. Et il la synthétise en un raccourci saisissant : « L'objet utilitaire est le remplaçant de l'esclave. Comme lui, il doit obéir sans défaillance [...]. Il doit être bon à tout faire, comme cette esclave moderne qu'on nomme bonne à tout faire. L'objet esthétique correspond au contraire à l'attitude du maître, c'est-à-dire au loisir, à la *scholê* ». Si, à court terme, l'influence de Simondon au plan philosophique est restreinte, elle marquera l'enseignement de la technologie, grâce à Yves Deforge qui en fera le soubassement théorique de son action,

71 Publiée d'abord chez Aubier en 1958, cette thèse a été rééditée en 1969, puis en 1989, avec une postface d'Yves Deforge : SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989. Les citations sont mentionnées selon cette dernière édition. Professeur de philosophie à la Sorbonne, il y fondera le laboratoire de psychologie générale et de technologie.

72 SIMONDON Gilbert, « Réflexions préalables à une refonte de l'enseignement », suivi de « Note sur l'objet technique », *Cahiers pédagogiques pour l'enseignement du second degré*, 2, 15 octobre 1954, p. 83-89 et p. 89-90. Longtemps oublié, Simondon est désormais redécouvert et étudié scientifiquement, notamment par des équipes lyonnaises et parisiennes.

et conseillera Guy Deniélou sur la construction pédagogique de l'université de technologie de Compiègne (création d'une UV de « culture technique » notamment)⁷³.

Une culture technique commune ? Reconnue nécessaire, elle reste marginal

Ces deux auteurs avancent des propositions vers une troisième voie entre culture littéraire classique et culture scientifique. En 1963, au vu du débat provoqué par son livre en Europe, Charles P. Snow souligne l'embryon d'une évolution (dont il se réjouit), avec l'apparition d'un « élément nouveau », une sorte de troisième voie accordant davantage de place au réel : « Ce courant d'opinion groupe des intellectuels exerçant dans des disciplines très variées : histoire sociale, sociologie, démographie, sciences politiques, sciences économiques, psychologie, médecine, etc., ainsi qu'arts "sociaux" comme l'architecture ». Malgré leur côté « hétéroclite », ces disciplines ont « un petit air de famille » : « Elles se rapportent à la façon dont vivent ou ont vécu des êtres humains – et ce en travaillant sur la base, non pas de suppositions gratuites, mais de faits précis » (p. 107).

Pour sa part, contre la double négation (culturelle et technocratique) de la technique, Simondon en appelle à la philosophie⁷⁴, soutenant – en rupture totale avec la tradition philosophique comme avec les principes du système d'enseignement français – que « la technique seule est absolument universalisable parce que ce qui, de l'homme, résonne en elle, est si primitif, si près des conditions de la vie, que tout homme le possède en soi » et que seule la philosophie « peut maintenir la préoccupation de la totalité⁷⁵ ». Également, « pour redonner à la culture le caractère véritablement général qu'elle a perdu », il faut ouvrir la voie au « technologue ou mécanologue⁷⁶ ». On retrouve là une idée chère aussi à Leroi-Gourhan, celle de l'unité de la technique. En définitive, Simondon propose qu'une telle « technologie » soit enseignée de façon universelle⁷⁷, rejoignant ainsi le filet, mince et intermittent, qui chemine sur plusieurs décennies en France, depuis les essais de 1793-1820, pour l'introduire dans l'enseignement, le

73 J'ai brièvement évoqué ce point dans LEQUIN Yves-Claude et LAMARD Pierre, « Créateurs et acteurs », *loc. cit.*

74 SIMONDON Gilbert, « Les limites du progrès humain », *Revue de métaphysique et de morale*, 64, 1959, 3, p. 370-376, repris dans *Cahiers philosophiques*, 42, mars 1990, p. 7-14.

75 *Id.*, « Les limites », *loc. cit.*, p. 13-14.

76 *Id.*, *Du mode d'existence...*, *op. cit.*, p. 13.

77 Les schèmes de cette « axiomatique de la technologie doivent être enseignés de façon universelle, comme sont enseignés les fondements de la culture littéraire. L'initiation aux techniques doit être placée sur le même plan que l'éducation scientifique ; elle est aussi désintéressée que la pratique des arts, et domine autant les applications pratiques que la physique théorique ; elle peut atteindre le même degré d'abstraction et de symbolisation. », SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence...*, *op. cit.*, p. 13.

travail philosophique d'A. Espinas (1897), les analyses de M. Mauss⁷⁸, A. Leroi-Gourhan, A.-G. Haudricourt, F. Sigaut...

EN GUISE DE CONCLUSION... COMMENT SORTIR DE CETTE PENSÉE TRONQUÉE ?

Les questions soulevées ici sur les retards, déformations, freinages et rebonds des enseignements technologiques ont un enjeu qui déborde le petit cercle des spécialistes : une véritable formation générale, favorisant l'émergence d'un humanisme non exclusif, une efficacité accrue dans toutes sortes d'activités, une meilleure résolution des questions techniques de notre temps, tels en sont les défis. Son essor devrait aussi contribuer, et ce n'est pas le moindre effet, à une extension de la démocratie dans les délibérations techniques stratégiques du pays.

La résolution de ces questions passe assurément par des réformes scolaires et universitaires, par une promotion d'un mode de pensée qui embrasse l'ensemble de la culture humaine, à commencer par le travail et la technique⁷⁹. Les butoirs se trouvent précisément là où est la solution : au niveau politique. Comment lever un tabou en promouvant l'intelligence du travail pour lui en assurer reconnaissance à tous les niveaux de la société et de la décision publique, sans la réserver à une « élite » quelle qu'elle soit ? De même qu'en leur temps les platoniciens opérèrent une rupture avec le déisme et le matérialisme, les retrouvailles avec le sens de la technique passent aujourd'hui par une rupture avec l'idéalisme platonicien qui imprègne nos programmes scolaires et nos institutions⁸⁰.

Comment continuer à constater que la technique est omniprésente dans le monde et la vie quotidienne, qu'elle poursuit son expansion à des niveaux inouïs et faire, dans tous les domaines de la pensée, comme si elle n'existait pas ? L'utopie aujourd'hui, ce n'est plus de se situer en marge, sur une île inconnue comme au temps de Thomas More, c'est de s'engager au cœur de la société, dans le monde de la production, du travail et de la technique. Au cœur de l'étude, de la réflexion et de l'imaginaire. Si, un jour, les organisations de salariés, les lycées, les IUT, les écoles d'ingénieurs, les universités, les organismes culturels, les éditeurs, les libraires, les journa-

78 Vatin François, « Mauss et la technologie », *Revue du MAUSS*, 23, 2004, 1, p. 418-433.

79 J'ai formulé quelques propositions en ce sens : « Technique et technologie dans l'école commune, premières propositions ». Site web du GRDS (Groupe de recherche sur la démocratisation scolaire) : <http://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article158&var_recherche=lequin>, consulté le 21 décembre 2012.

80 LEQUIN Yves-Claude, « Choix et démocratie techniques », contribution au Forum mondial science et démocratie, 12 décembre 2008.

listes⁸¹, etc., mettaient à leur programme la philosophie de la technique, la culture technique et la démocratie technique, on avancerait sans aucun doute vers une évolution radicale des modes de décision et des profils de décideurs... et vers le déploiement d'une technologie durable.

Certes, malgré l'approfondissement de la pensée technique (dans les bureaux d'études, les laboratoires scientifiques), la technologie, comme raison de la technique, comme élément constitutif d'une pensée citoyenne, apte à délibérer sur les choix techniques stratégiques, demeure à ce jour marginale. En France, la pensée duale (littéraire/scientifique mais a-technique) gouverne les esprits et imprègne les structures scolaires, culturelles, politiques... Cependant des évolutions sont observables. Le renouvellement des critères de choix des recteurs entrepris depuis les années 1970 s'est traduit par une lente émergence de recteurs à sensibilité technique et a déjà contribué à faire évoluer les structures : rôles de J. Capelle dans la création de l'INSA de Lyon et dans l'introduction de la technologie au collège, d'É. Bridoux dans la création de l'université de technologie de Troyes, de J. Gallot dans une modernisation démocratique des formations techniques de Franche-Comté, ou encore de personnalités comme Jean Saurel, André Casadevall, Claude Pair, Christian Forestier, Daniel Bloch, etc. On peut aussi évoquer les nouvelles tendances qui émergent dans la recherche scientifique en technologie, avec les travaux d'A. Grelon, d'A.-F. Garçon, de L. Hilaire-Perez et d'Y. Schwartz en faveur d'une « ergologie », d'équipes lyonnaises (D. Parrochia) et parisiennes sur la philosophie des techniques, avec les laboratoires des universités de technologie (COSTECH à Compiègne, RECITS à l'UTBM...), rejoignant d'autres recherches en sciences humaines et sociales (colloque de l'UPEC à Créteil en février 2013, sur « Les sciences humaines dans les parcours scientifiques et techniques professionnalisants »), annoncent peut-être un regain de la réflexion théorique en ce domaine et, à terme, une remise en question des structures archaïques de la pensée a-technique.

Par ailleurs – et ne serait-ce pas le principal moteur ? –, de grands problèmes d'actualité concernant, de diverses manières, le devenir de mégasystèmes techniques (agroalimentaire, santé, énergie, numérique, nanotechnologies, système productif industriel, etc.), suscitent d'importants débats dans l'opinion, notamment en ce qui concerne leurs choix stratégiques. De proche en proche, la notion de démocratie technique, d'abord évoquée par de petits groupes de chercheurs (Michel Callon, Madeleine

81 Le déficit de compétence technique est largement partagé aussi par ceux dont on dit qu'ils « font l'opinion » (journalistes, éditeurs et responsables de la presse écrite, radio, télévisée ou numérique). En atteste la très faible part accordée à des sujets ou dossiers techniques. En ce domaine prévaut d'ailleurs la présentation de nouveautés, et rares sont les dossiers qui analysent globalement le changement technique et les processus d'innovation.

Akrich au laboratoire CSI de l'École des Mines, Andrew Feenberg⁸²) chemine. En 2013, l'École des Ponts met en place un enseignement consacré à la démocratie technique⁸³. Un autre mouvement se fait jour, associé à une demande populaire croissante d'accès aux niveaux scolaires supérieurs⁸⁴ ainsi qu'à des interpellations pour des contenus enseignés prenant davantage en compte les questions du travail et de la technique dans la culture commune, donc pas seulement à usage professionnalisant. Demain, peut-être, aussi à Sciences Po et à l'ENA, verra-t-on resurgir des demandes pour former mieux les futurs dirigeants à une connaissance des processus économiques et techniques, dans une perspective qui éloignerait ces institutions du credo de leurs fondateurs en 1871 pour les ouvrir à un approfondissement de la démocratie ? Relisons Simondon, lorsqu'il prône la prise en main des questions techniques par les salariés des entreprises : « Un comité d'entreprise devrait être essentiellement technique⁸⁵ ». Autrement dit, dès lors que des mégasystèmes techniques régissent le monde, la technique ne peut plus rester un domaine réservé comme elle l'est depuis deux siècles⁸⁶.

82 FEENBERG Andrew, *(Re)penser la technique : vers une technologie démocratique*, Paris, La Découverte/MAUSS, 2004 (première édition anglaise en 1999).

83 En décembre 2012, l'École des Ponts PariTech recrute un enseignant pour un cours sur « Techniques et démocratie » (site web de l'ENPC). Même s'il s'agit principalement de préparer ces futurs ingénieurs à aménager et à faire passer sans heurts des innovations et des transformations techniques, ne serait-ce pas le signe d'une mutation qui s'amorce ?

84 POUILLAUUEC Tristan, *Le diplôme, arme des faibles : les familles ouvrières et l'école*, Paris, La Dispute, 2010. Synthétisant diverses études, l'auteur montre la montée de l'ambition des familles ouvrières pour leurs enfants (p.16). En 1962, 15 % des parents ouvriers souhaitent que leurs enfants atteignent le bac ; en 1973, ils sont 64 %, en 1992, 85 % et en 2003, 94 %.

85 SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence...*, op. cit., p. 253. Après avoir souligné que « la relation à l'objet technique ne peut pas devenir adéquate individu par individu » car elle est une « réalité interindividuelle collective », il ajoute : « On pourrait souhaiter que la vie industrielle et les entreprises comportent, au niveau des comités d'entreprise, des comités techniques ; pour être efficace et créateur, un comité d'entreprise devrait être essentiellement technique ».

86 En 1795, lorsque les Montagnards furent déçus et, avec eux, la loi du maximum, Merlin de Douai rejeta toute idée de réglementation : « Hors le seul cas de précautions forcées et momentanées que peut exiger la subsistance publique par les temps de crise, et qu'il faut toujours concilier avec le respect pour la propriété et avec la justice, la production, l'industrie, les arts et le commerce doivent être parfaitement libres », article X du « Discours et projet de déclaration des principes essentiels de l'ordre social et de la République française », prononcés à la Convention nationale dans la séance du 23 germinal an 3 (12 avril 1795) par Philippe-Antoine Merlin de Douai au nom du Comité de salut public. Depuis 1795, ce principe reste au centre de nos institutions.

Résumés

Ouanassa Siari Tengour

Résumé

Chronique des années de braise : quand le cinéma se mêle de l'histoire algérienne

Le film de Mohammed Lakhdar Hamina *Chronique des années de braise* est connu pour avoir remporté la Palme d'or au Festival du cinéma de Cannes en 1975. Adoptant une lecture didactique, le réalisateur relate la résistance de la paysannerie algérienne à travers sept tableaux – comme autant d'années qu'a duré la guerre d'indépendance – confortant ainsi la mémoire nationale. De la sorte, la création cinématographique est mise à l'œuvre dans la fabrication du souvenir collectif, amplifié par des mouvements de foule filmés admirablement. Si la critique historienne apprécie la fiction cinématographique, elle émet quelques réserves dans la représentation d'un passé aux contours des plus complexes.

Abstract

Chronique des années de braise : when the cinema starts meddling in Algerian history

The film by Mohammed Lakhdar Hamina *Chronicle of the Years of Fire* is known for having won the *Palme d'Or* at the Cannes Film Festival in 1975. Adopting a didactic reading, the director recounts the resistance of the Algerian peasantry through seven paintings – the number of years of the war of independence – thus reinforcing national memory. In this way, film making contributes to the making of collective memory, amplified by beautifully filmed crowd movements. If the critical historian appreciates the fiction film, she has some reservations about the representation of a past the course of which was most complex.

Mots-clés

Mohammed Lakhdar Hamina, paysannerie algérienne, guerre d'indépendance, mémoire nationale

Key words

Mohammed Lakhdar Hamina, Algerian peasantry, war of independence, national memory

Laurent Heyberger

Résumé

Camp de Thiaroye : une dénonciation engagée de l'arbitraire colonial, la mémoire dramatisée d'un événement méconnu

Film de Sembene Ousmane, *Camp de Thiaroye* (1988), retrace le massacre de tirailleurs sénégalais par l'armée coloniale à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Situer cette tragédie dans l'histoire des tirailleurs permet d'analyser les rapports entre mémoire cinématographique, vécu colonial, convictions panafricaines et marxistes du réalisateur d'une part et histoire de l'autre, à travers notamment la représentation des rapports entre Blancs et Noirs et l'univers culturel et psychologique de ces deux groupes. Dans un souci de dramatisation polémique, Sembene donne à voir un ensemble vraisemblable et qui fait sens, mais qui ne respecte pas nécessairement les faits historiques. Ce film s'inscrit néanmoins courageusement dans un processus mémoriel qui se caractérise encore, dans les années 1980, de part et d'autre de la Méditerranée, par le silence.

Abstract

Camp de Thiaroye : a committed denunciation of colonial arbitrariness, a dramatised remembrance of an unknown event

Camp de Thiaroye (1988), a film by Sembene Ousmane, relates the slaughter of Senegalese Tirailleurs by the colonial army at the end of World War 2.

Fitting this tragedy into the history of Tirailleurs permits an analysis of the interconnections between, on the one hand, filmic memory, the life experience of colonialism, the Marxist and Pan-African convictions of the film director and, on the other hand, history, especially through the representation of Black-White relationships and the cultural and psychological universes of these two groups.

What Sembene shows, with some intentional, polemical dramatizing, is valid and credible but does not necessarily stick to historical facts.

This film is a courageous contribution to a memory process, which, in the nineteen-eighties on both sides of the Mediterranean was still a mute one.

Mots-clés

Ousmane Sembene, Thiaroye, tirailleurs sénégalais, cinéma, mémoire et histoire

Keywords

Ousmane Sembene, Thiaroye, Senegalese Tirailleurs, cinema, memory and history

François Fronty

Résumé

Cinéma africain : l'anticolonialisme des années 1950-1960

Après avoir évoqué l'évolution historique de la notion d'anticolonialisme, depuis Diderot jusqu'à Césaire, nous avons situé l'anticolonialisme au cinéma dans le contexte des indépendances des États africains entre les années cinquante et soixante. Les cinéastes qui se sont reconnus dans la critique du colonialisme, qu'ils soient européens ou africains, ont été unis par une vision humaniste de l'histoire, souvent d'inspiration marxiste, et un fort désir de justice sociale. Nous avons indiqué la singularité de la place de Jean Rouch dans ce mouvement, puis nous avons étudié trois films qui ont chacun fait scandale et qui ont marqué l'histoire du cinéma autant que celle de l'anticolonialisme pour des motifs que nous avons cherché à éclairer : *Afrique 50* (1950, France, 17 minutes) de René Vautier, premier film anticolonialiste tourné en Afrique, *Les Statues meurent aussi*, d'Alain Resnais et Chris Marker (1953, France, 29 minutes), qui aborde la problématique du colonialisme dans la perspective de la représentation artistique et des politiques impérialistes et *Afrique-sur-Seine*, de Mamadou Sarr, Paulin Soumanou Vieyra (1955, Sénégal, 21 minutes), œuvre collective, premier film africain qui retourne la caméra du colonisateur sur lui-même en filmant les étudiants africains du Quartier latin à Paris.

Abstract

African cinema : anticolonialism in the 1950s and 1960s

After referring to the historical evolution of the concept of anti-colonialism from Diderot to Césaire, we set anticolonialist cinema in the context of the independence of African states between the fifties and the sixties. Filmmakers, whether European or African, who recognized themselves in the criticism of colonialism, shared a humanistic – often Marxist- vision of history and a strong desire for social justice. Jean Rouch's unique place in this movement is approached. Then three films are commented, each of which has caused a scandal and marked the history of cinema as much as that of anticolonialism, for reasons that we try to clarify : Africa 50 (1950, France, 17') by René Vautier, first anticolonial film shot in Africa ; Les Statues meurent aussi, by Alain Resnais and Chris Marker (1953, France, 29'), who tackle the issue of colonialism in the context of artistic representation and imperialism policies ; and Afrique sur Seine, by Mamadou Sarr, Paulin Vieyra Soumanou, (1955, Senegal, 21'), a collective work, the first African film that turns the camera back to the very colonizer, by filming African students in the Latin Quarter in Paris.

Mots-clés

anticolonialisme, cinéma, indépendances, Afrique, art, marxisme, Groupe africain de cinéma, censure, documentaire, poésie, révolution

Keywords

anticolonialism, film, independence, Africa, art, Marxism, African Group of cinema, censorship, literature, poetry, revolution

Dalila Aït-el-djoudi

Résumé

L'imaginaire de la guerre d'Algérie à travers le cinéma algérien

Le cinéma de la guerre d'Algérie privilégie la réflexion d'un regard rétrospectif et d'une prise en compte de la mémoire algérienne du conflit. La propagande du cinéma algérien durant la guerre a pour rôle d'interpeller les combattants de l'ALN sur l'image qu'ils construisent et sur la perception qu'ils ont des combattants français. Cette approche permet de prendre en compte l'opinion, le jugement de l'autre, celui contre lequel le combattant français s'est battu.

La vision des combattants français à travers le cinéma relève autant de la stratégie que de l'évolution des consciences. Elle reflète un certain état des mentalités, mais, surtout, elle est dans la lutte au moyen privilégié de propagande. La représentation de l'adversaire est liée au rejet du système colonial. Le sentiment d'altérité est influencé par le caractère politique de la guerre.

Abstract

The Imaginary of the Algerian War in Algerian Cinema

The cinema of the Algerian war gives its priority to the study of a retrospective analysis and of the Algerian memory of the conflict. The propaganda of Algerian cinema during the war serves to lead NLA soldiers to think about the image they reflect and on their perception of French soldiers. This approach enables to consider the opinion and the judgment of the other, the one against whom the French soldier fought.

The vision of the French soldiers in the cinema reveals a strategy as well as the evolution of minds. It reflects a certain state of mind, but above all, it represents a privileged means of propaganda. The enemy's portrayal is linked to the non-acceptance of colonialism. The feeling of otherness is influenced by the political aspect of the war.

Mots-clés

guerre d'Algérie, ALN, cinéma algérien, mémoire collective, propagande

Key words

Algerian war, Algerian cinema, ALN, propaganda, collective memory

Muriel Cohen

Résumé

Octobre à Paris, vecteur de la mémoire d'un massacre

Film de combat et enquête minutieuse, le documentaire *Octobre à Paris*, réalisé par Jacques Panijel entre 1961 et 1962, éclaire le processus qui a conduit au massacre de plusieurs dizaines d'Algériens à Paris en 1961, nié par les autorités françaises jusqu'en octobre 2012. L'histoire de la trajectoire du film, censuré pendant vingt et un ans, puis oublié et redécouvert dans les années 1990 avant sa diffusion en 2011, permet de revenir sur l'évolution de la mémoire de l'événement lui-même. Mais l'interprétation des événements a également évolué : alors que Jacques Panijel présentait le massacre du 17 octobre 1961 comme un événement « fasciste », c'est aujourd'hui sa dimension coloniale qui l'emporte.

Abstract

Octobre à Paris, a medium of the memory of a slaughter

The film, Octobre à Paris, a militant documentary and careful investigation, directed by Jacques Panijel, between 1961 and 1962, sheds light on the process which led to the slaughter of several tens of Algerians in Paris in 1961, which was denied by French authorities until October 2012.

A historical study of how this film fared –at first censored for twenty-one years, then forgotten, rediscovered in the 1990s and circulated in 2011 – enables to get back to the evolution of the memory of the event itself.

But the interpretation of the events has also changed: whereas Jacques Panijel depicted the October 17th 1961 slaughter as a “fascist event”, nowadays its colonial dimension prevails.

Mots-clés

Algériens, 17 octobre 1961, colonialisme

Keywords

Algerians, October 17th 1961, colonialism

Luc Rojas

Résumé

Félix Devillaine (1823-1913) ou la figure de « l'ingénieur praticien »

La carrière de Félix Devillaine est parsemée d'ambiguïtés. À travers un parcours assez classique il est possible de lire nombres d'attitudes et de pratiques contradictoires. Parfois caricature de l'ingénieur du XIX^e siècle, notamment dans sa relation avec les ouvriers et ses pairs, et par moment technicien atypique remettant en cause la représentation de l'ingénieur positiviste, Félix Devillaine offre un cas d'étude qui nous éclaire sur les pratiques professionnelles des ingénieurs civils des Mines. Issu de l'École des mines de Saint-Étienne (promotion 1846), il est nommé, en 1854, ingénieur principal des houillères de Montrambert et de la Béraudière où il se comporte tel un gestionnaire de la technique. Malgré le rapport peu commun qu'il entretient avec le progrès technique, la veille technologique constitue une pratique de référence pour cet ingénieur qui demeure une référence dans le monde des charbonnages grâce notamment à sa réalisation majeure : les puits jumeaux des mines de Montrambert.

Abstract

Félix Devillaine (1823-1913) or the figure of "the practitioner engineer"

Félix Devillaine's career is dotted with ambiguities. Numerous contradictory attitudes and practices can be seen throughout his rather typical career path. At times he was a caricature of the 19th century engineer, especially in his relationship with his peers and workers, at other times an atypical technician questioning the positivist engineer model. Félix Devillaine is a study case which sheds light on the practices of the State engineers of the mines. Graduated from the École des Mines of Saint-Etienne (1846) he was appointed head engineer of the coal mines of Montrambert and La Béraudière in 1854. There he acted as a technology manager. His approach to technical progress is uncommon, however technological intelligence is a base practice for this engineer who remains a model in the coal industry, particularly for his major achievement : the twin pits of the mines of Montrambert.

Mots-clés

ingénieur civil des mines, pensée technique, catholicisme social, pratique de l'ingénieur, veille technologique, paternalisme

Keywords

state engineers of the mines, technical thinking, social Catholicism, engineer practice, technological intelligence, paternalism

Manuel Brun

Résumé

La relation de sous-traitance dans l'industrie automobile du Pays de Montbéliard à Rhin-Sud : quelles différences, quelles permanences tout au long du xx^e siècle ?

La diversité des modèles productifs dans l'industrie automobile peut s'exprimer dans l'espace et dans le temps. Cet article s'arrête sur ces paramètres afin de mettre en perspective, pour un constructeur donné, en l'occurrence Peugeot, l'évolution de sa relation à la sous-traitance. Assembleur à l'origine, Peugeot est très vite devenu constructeur avant de retrouver sa fonction d'assembleur mais sous une forme totalement différente. Le réseau de sous-traitance est organisé selon la volonté du donneur d'ordre et avec des objectifs très précis. Cet article s'interroge sur les raisons qui poussent à passer d'un modèle de production à l'autre et les conséquences pour le territoire.

Abstract

The subcontracting relationship in the automotive industry from the Pays de Montbéliard to Rhin-Sud: differing and persisting features throughout the 20th century

The diversity of productive models in the automotive industry evolves in space and time. This article dwells on those parameters and puts into perspective the evolution the relationship Peugeot has had with its subcontractors. Originally an assembler, Peugeot became a manufacturer before regaining its assembly functions but in a different way. Peugeot organises its subcontractor network with very specific objectives. This article examines the reasons which led to move from a production model to another and the consequences for the territory.

Mots-clés

modèles productifs, industrie automobile, réseau de sous-traitance, Peugeot, territoire

Keywords

productive models, automotive industry, subcontracting network, Peugeot, territory

Nathalie Pelier

Résumé

« Professionnels de la publicité » ou « publicitaires » ? Comment appeler les hommes et les femmes de l'industrie publicitaire ?

Contrairement à ce que prétendent encore certains dictionnaires des synonymes, le substantif « publicitaire », né dans les années 1910, n'est pas tout à fait un équivalent de « publiciste », terme aujourd'hui désuet. Il serait même plutôt un antonyme. Souvent, il faut préférer la formule « professionnel de la publicité » à celle de « publicitaire ». Cet article en présentera les raisons.

Abstract

“Professionals of advertising” or “publicists”? Naming men and women in the advertising business

Contrary to a common opinion, “adman” (noun born in the 1910’s) is not a synonym for “publicist”. Nowadays, “publicist” is totally obsolete and is almost the perfect opposite of “adman”! Often, the expression “Professionals of advertising” is better than the word “adman”. Why? The reasons are in this article.

Mots-clés

publicité, professionnels de la publicité, vérité en publicité

Key words

advertising, admen/adwomen, truth in advertising

Yves-Claude Lequin

Résumé

France : une pensée sans technique ?

Par comparaison avec ses voisins germaniques, nordiques ou helvétiques, la culture générale française apparaît singulièrement pauvre en matière technique.

Au cours du siècle écoulé, le système d'enseignement a connu plusieurs essais de réforme à cet égard (1937, 1944, INSA en 1957, technologie en collège en 1962, IUT en 1966, universités de technologie en 1972), réformes parfois abandonnées et toujours amoindries, sauf en ce qui concerne les IUT.

Cette formidable inertie provient-elle d'une inculture technique des élites dirigeantes françaises (parlementaires, hauts fonctionnaires tels que les préfets, recteurs, ténors culturels et intellectuels) ? Est-ce un auto-engendrement inéluctable ? Un produit de l'histoire sociale et de la politique nationale ?

Abstract

France : when thinkers skip over technology

In comparison with our German, Nordic or Swiss neighbours, French people's general knowledge proves to be particularly poor in technical matters.

Over the past century, the education system has known several reform attempts in this respect (1937, 1944, INSA in 1957, technology in secondary schools in 1962, IUT in 1966, universities of technology on 1972), some were dropped, all were weakened (except IUT).

Does this formidable inertia result from some lack of culture of the French ruling elite (MPs, high-ranking civil servants such as "préfets", "recteurs", culture or art stars) ? Is it an unavoidable self-replicating phenomenon? An outcome of the social history and national policy?

Mots-clés

culture générale a-technique, inculture technique, hauts-fonctionnaires, technologie

Keywords

"technology-free" general knowledge, poor technical culture, high-ranking civil servants, technology

Présentation des auteurs

Dalila Aït-el-djoudi

Historienne et enseignante en histoire contemporaine (prépa Sciences Po et séminaires en master 2 histoire militaire à l'IEP d'Aix-en-Provence).
Docteur en histoire militaire et études de Défense.

Malek Bensmaïl

Réalisateur.

Manuel Brun

Journaliste à la Communauté de l'Agglomération Belfortaine.

Muriel Cohen

Docteure en histoire de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

François Fronty

Cinéaste, docteur en cinéma, enseignant en cinéma (Paris Ouest Nanterre).

Laurent Heyberger

Maître de conférences en histoire contemporaine, IRTES-RECITS, UTBM.

Momar Kane

Professeur de français, docteur en littératures comparées, chercheur associé au LLA (laboratoire Lettres, langages et art), musicien et cinéaste.

Yves-Claude Lequin

Agrégé d'histoire, Université de technologie de Belfort-Montbéliard (UTBM), membre associé du laboratoire IRTES-RECITS.

Nathalie Pelier

Docteure en histoire sociale et culturelle, conseillère en emploi et formation.

Malika Rahal

Docteur en histoire, chargée de recherches au CNRS, à l'Institut d'Histoire du Temps Présent.

Luc Rojas

Docteur en histoire des techniques, ingénieur de recherche et chargé de cours, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne.

Ouanassa Siari Tengour

Historienne, chercheure au CRASC.

Jean-Marie Teno

Producteur et réalisateur.

Table des matières

Introduction générale	5
Composition du comité de lecture des <i>Cahiers de RECITS</i>	7
Partie I	9
Ouanassa Siari Tengour <i>Chronique des années de braise :</i> quand le cinéma se mêle de l'histoire algérienne	11
Laurent Heyberger <i>Camp de Thiaroye</i> (Sembene Ousmane et Thierno Faty Sow, 1988) : une dénonciation engagée de l'arbitraire colonial, la mémoire dramatisée d'un événement méconnu	19
François Fronty Cinéma d'Afrique : l'anticolonialisme des années 1950-1960	35
Dalila Aït-el-djoudi L'imaginaire de la guerre d'Algérie à travers le cinéma algérien	49
Muriel Cohen <i>Octobre à Paris</i> , vecteur de la mémoire d'un massacre	63
Malika Rahal et Malek Bensmaïl Présentation du film , <i>La Chine est encore loin</i> (Malek Bensmaïl, 2008)	73
Momar Kane Entretien et début d'analyse Jean-Marie Téo : l'œil de l'émigré	87
Partie II	91
Luc Rojas Félix Devillaine (1823-1913) ou la figure de « l'ingénieur praticien »	93

Manuel Brun

La relation de sous-traitance dans l'industrie automobile
du Pays de Montbéliard à Rhin-sud : quelles différences,
quelles permanences tout au long du xx^e siècle ? 113

Nathalie Pelier

« Professionnels de la publicité » ou « publicitaires » ? Comment
appeler les hommes et les femmes de l'industrie publicitaire ? 125

Yves-Claude Lequin

France : une pensée sans technique ? 137

Résumés / *abstracts* 169

Présentation des auteurs 179

Crédits photographiques :

Vignette « Cinémas d'Afrique » tirée du documentaire, *Les statues meurent aussi*, de Chris Marker et Alain Resnais, 1953.

Tous les ayants droit n'ayant pu être identifiés, leurs droits seront réservés.

Université de technologie de Belfort-Montbéliard (UTBM)
Site de Sevenans - 90010 Belfort cedex
Tél : +33 (0)3 84 58 30 00

Directeur de publication :
Pascal Brochet
(Directeur de l'UTBM)

Coordinateur de la publication :
Sid Lamrous - sid.lamrous@utbm.fr

Maquettage texte :
Atelier Gaia, Élisabeth Fuhrer - fuhrer.elisabeth@orange.fr

Pour connaître les publications du Pôle éditorial
de l'université de technologie de Belfort-Montbéliard (UTBM)

voir le catalogue et les nouveautés sur le site UTBM :

<https://www.utbm.fr/editions/>

Cahiers de RECITS (revue)

Les Cahiers de RECITS ont pour vocation de valoriser les recherches des membres du laboratoire éponyme mais aussi d'accueillir les contributions des chercheurs extérieurs sur les thématiques de l'histoire de la technique et de l'industrie, de l'économie, de la gestion et plus généralement de toute science humaine qui vise à appréhender le phénomène technologique dans l'ensemble de ses dimensions synchroniques et diachroniques en le resituant dans sa complexité et sa contextualité.

The journal of RECITS

The purpose of the journal of RECITS is to promote research work carried out by the members of the eponymous research team. It also receives the contributions of non-member researchers working on the themes of the history of technology and industry, of economy, of management and more generally of any human science which aims to comprehend the technology phenomenon in its synchronic and diachronic dimensions by placing it in its complexity and contextuality.

<http://recits.utbm.fr>

☰ Cahiers de RECITS n° 1 (2000-2001)

Le numéro Un des « Cahiers de RECITS » présente les activités 2001/2002 du Laboratoire :

- ▮ Communications du séminaire « Acteurs et logiques du territoire » ;
- ▮ Activités de recherche du Laboratoire ;
- ▮ Travaux de recherche des membres de la Jeune Équipe.

La revue Cahiers de RECITS n° 1 (2000-2001) est disponible gratuitement sur <http://pem.utbm.fr>

☰ Cahiers de RECITS n° 2 (2002-2003)

Ce numéro comporte :

- ▮ Les communications du séminaire « Guerre, transport et industrie » tenu à Sevenans ;
- ▮ Les activités de recherche du laboratoire RECITS.

La revue Cahiers de RECITS n° 2 (2002-2003) est disponible gratuitement sur <http://pem.utbm.fr>

☐ Cahiers de RECITS n° 3 (2004)

Ce numéro est constitué de trois ensembles :

- ▮ Les communications du séminaire « Aux frontières du brevet » ;
- ▮ Divers articles sur les choix technologiques, les stratégies d'innovation et les politiques informationnelles ;
- ▮ Les travaux des membres du laboratoire RECITS.

La revue Cahiers de RECITS n° 3 (2004) est disponible gratuitement sur <http://pem.utbm.fr>

☐ Cahiers de RECITS n° 4 (2006)

Ce numéro est constitué de trois ensembles :

- ▮ Art et technique (Lion de Belfort, Nicolas Schöffler, l'enfance dans la publicité) ;
- ▮ Travail et travailleurs (automobile, Belfort, Mulhouse, Suisse) ;
- ▮ Production et société (entreprises, STO, contrats de travail, Bulgarie).

La revue Cahiers de RECITS n° 4 (2006) est disponible gratuitement sur <http://pem.utbm.fr>

☐☐ Cahiers de RECITS n° 5 (2007)

Ce numéro est constitué de cinq ensembles :

- Mémoire et histoire (F. Jequier) ;
- Entreprise en Franche-Comté (Alstom ; Peugeot ; Houillères de Ronchamp ; etc.) ;
- Création ; invention ; diffusion (brevetabilité, créativité) ;
- Capital humain : formation, entretien et déformation (deux révolutions des corps : Belfort et Mulhouse ; formations en chimie appliquée ; restructurations de l'emploi) ;
- Cinéma et histoire : Villes et liberté.

La revue Cahiers de RECITS n° 5 (2007) est disponible gratuitement sur <http://pem.utbm.fr>

☐☐ Cahiers de RECITS n° 6 (2008)

Ce numéro est constitué de quatre ensembles :

- Pratiques et culture de l'ingénieur ;
- Technologie et concurrence industrielle ;
- Anthropologie historique de la révolution industrielle ;
- Varia.

La revue Cahiers de RECITS n° 6 (2008) est disponible gratuitement sur <http://pem.utbm.fr>

Cahiers de RECITS n° 7 (2010)

Ce numéro est constitué de cinq ensembles :

- Culture et formation technique ;
- Politiques de la mine ;
- Techniques maritimes ;
- Cinéma : Figures de l'ouvrier ;
- Varia.

La revue Cahiers de RECITS n° 7 (2010) est disponible gratuitement sur <http://pem.utbm.fr>

Cahiers de RECITS n° 8 (2011)

Ce numéro est constitué de deux ensembles :

- Perception et gestion du risque technique ;
- Varia.

☐ Cahiers de RECITS n° 9 (2013)

Ce numéro est constitué de deux ensembles :

- ! Cinémas d'Afrique ;
- ! Varia.

ISBN : 978-2-914279-87-1

Note aux contributeurs

Procédure de soumission

Les manuscrits seront adressés à la rédaction (laurent.heyberger@utbm.fr) avec :

- a) les coordonnées complètes de leurs auteurs (adresse, courriel et téléphone) ;
- b) leurs fonctions ;
- c) leur institution de rattachement ;
- d) un résumé (200 mots maximum) accompagné de sa traduction en anglais ;
- e) dix mots-clés maximum (français et anglais).

Le nombre maximal de caractères est de 40 000 (espaces comprises).

Pour chaque ouvrage cité, la bibliographie devra inclure nom et prénom de l'auteur, titre, éditeur, date et lieu de l'édition. Pour chaque référence citée, la bibliographie, en note de bas de page, devra suivre les normes suivantes sur le fond et sur la forme (respect de la casse, de la ponctuation, etc) :

1) Ouvrage :

Première occurrence :

PIKETTY Thomas, *Les hauts revenus en France au xx^e siècle. Inégalités et redistributions, 1901-1998*, Paris, Grasset, 2001.

Occurrences suivantes :

PIKETTY Thomas, *Les hauts revenus...*, *op. cit.*, p. 66.

2) Article :

Première occurrence :

ROSENBERG Nathan et TRAJTENBERG Manuel, « A General-Purpose Technology at Work: The Corliss Steam Engine in the Late-Nineteenth-Century United States », dans *Journal of Economic History*, 64, mars 2004, 1, p. 61-99.

Occurrences suivantes :

ROSENBERG Nathan et TRAJTENBERG Manuel, « A General-Purpose... », *loc. cit.*, p. 63.

3) Chapitre dans ouvrage collectif :

Première occurrence :

SCHMALTZ Florian, « Otto Bickenbach et la recherche biomédicale sur les gaz de combat à la Reichsuniversität Strassburg et au camp de concentration du Struthof-Natzweiler », dans BONAH Christian, DANION-GRILLIAT Anne, OLFF-NATHAN Josiane *et alii* (dir.), *Nazisme, science et médecine*, Éditions Glyphes, Paris, 2006, p. 141-165 (coll. « Société, histoire et médecine »).

Occurrences suivantes :

SCHMALTZ Florian, « Otto Bickenbach... », *loc. cit.*, p. 163.

Si le texte comprend des documents à reproduire tels que tableaux, graphiques, images, etc., l'auteur veillera à signaler l'emplacement désiré pour chacun d'eux et à leur appel dans le texte ainsi qu'à la mention systématique des titres, légendes et sources.

Illustrations :

Les graphiques, images et cartes doivent être transmis séparément au format .jpg ou .tif (300 DPI de préférence). Tout autre document remis sous forme de papier doit être un original prêt à la reproduction et exempt de toute souillure ou de collage.

Les graphiques seront fournis accompagnés du tableau Excel d'origine.

Les images photographiques sont traitées de préférence à partir de positifs (tirage brillant) bien contrastés.

La taille maximale des éléments graphiques est de 13,2 x 18 cm.

Texte :

Les textes seront fournis au format .doc ou .rtf, police de caractères Times New Roman ou Times de corps 12 justifié. Utiliser un interlignage de 1,5 cm et séparer chaque paragraphe par un saut de ligne sans retrait.

Réserver les italiques aux termes étrangers et textes étrangers. Mettre entre guillemets les citations. Ne pas souligner de mots ni écrire en majuscules.

Ne pas dépasser trois niveaux de titre, numéroter les titres et les aligner à gauche :

titres de niveau 1 (1. 2. 3. ...) : en Times New Roman ou Times 14, gras

titres de niveau 2 (1.1. 1.2. 1.3. ...) : en Times New Roman ou Times 13, gras

titres de niveau 3 (1.1.1. 1.1.2. 1.1.3. ...) : en Times New Roman ou Times 13, non gras

Droits d'auteur :

L'auteur s'engage à fournir une contribution originale.

Si l'auteur utilise un document ayant déjà paru dans une autre publication, il fournira les droits de reproduction ainsi que les éventuelles mentions à indiquer.

Cahiers de RECITS

N° 9 - 2013



Cinemas d'Afrique



Varia

ISSN 1769-9592

**RECITS**
Recherches et Études sur le Changement Industriel,
Technologique et Sociétal

**utbm**
université de technologie
Belfort-Montbéliard



9 782914 279871
ISBN : 978-2-914279-87-1 - 9,80 €