

## Approcher l'expérience de guerre des enfants algériens réfugiés (1957-1962)

### Analyse critique de *Comme la pierre est à la pierre* et *J'ai huit ans*

Maia Nichols

Citer cet article : Nichols Maia (2023), « Approcher l'expérience de guerre des enfants algériens réfugiés (1957-1962). Analyse critique de *Comme la pierre est à la pierre* et *J'ai huit ans* », *Revue d'Histoire Contemporaine de l'Afrique*, Varia, en ligne. URL : <https://oap.unige.ch/journals/rhca/article/view/varianichols>

Mise en ligne : octobre 2023

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2023.varia08>

#### Résumé

Cette contribution traite de fragments de films sur les enfants algériens réfugiés au Maroc et en Tunisie au point culminant de la guerre de libération algérienne. Deux films sont analysés : *J'ai huit ans*, réalisé par René Vautier, Olga Baïdar-Poliakoff et Yann Le Masson en 1961 et *Comme la pierre est à la pierre*, produit par Stanley Wright pour le Fonds des Nations unies pour l'enfance en 1962. L'article soutient que l'extrait filmique est à même de transcender ou d'échapper aux significations symboliques et aux messages de l'œuvre narrative dans son ensemble lorsqu'il est considéré analytiquement à part. Dans le cas spécifique de ces films, je montre que les contributions des enfants dans le climat de l'Algérie révolutionnaire ont dépassé le rôle qui leur a été assigné par l'orientation et la mise en scène des cinéastes et des humanitaires dans les récits documentaires en question. La mobilisation du médium filmique en tant que source pour l'histoire de la guerre et de la mémoire culturelle est ainsi présentée comme un moyen possible de travailler avec le documentaire, parmi d'autres œuvres.

**Mots-clés** : réfugiés algériens ; art-thérapie ; guerre de libération algérienne ; humanitaire ; dessins d'enfants ; études cinématographiques ; propagande

#### *Addressing the war experience of refugee Algerian children (1957-1962). A critical analysis of Comme la pierre est à la pierre and J'ai huit ans*

#### Abstract

This contribution analyzes film fragments of Algerian refugee children in Morocco and Tunisia at the culmination of the Algerian Liberation War. Two films are considered: *J'ai huit ans* (1961), directed by René Vautier, Olga Baïdar-Poliakoff and Yann Le Masson; and *Comme la pierre est à la pierre* (1962), produced by Stanley Wright for the UN's Children's Fund. This paper argues that film footage excerpts may transcend or escape the symbolic meanings and messages of the narrative work as a whole when viewed analytically in separate parts. It maintains that, in the specific case of these films, children's contribution to the culture and climate of revolutionary Algeria went beyond the role assigned to them by the filmmakers' and caretakers' handling and staging of them for the documentary narratives under consideration. Mobilizing film as a source for the history of war and its cultural memory is therefore presented as a possible means for working with documentary film amongst a broader set of works.

**Keywords**: art therapy; Algerian liberation war; humanitarian; child drawings; film studies; propaganda



Cet article examine deux films qui s'intéressent à des enfants réfugiés ayant fui la guerre de libération d'Algérie (1954-1962). Le premier, *Comme la pierre est à la pierre* (1962), est un documentaire sur des enfants réfugiés algériens et l'aide humanitaire au Maroc et en Tunisie, réalisé par Stanley Wright, et promouvant l'action du Fonds des Nations unies pour l'enfance. En 1962, un quart de la population algérienne était déplacée, et, touchée par un chômage massif, l'Algérie était au bord de la famine. Le film de Stanley Wright permit de promouvoir l'intervention du Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCR). En collaborant avec la Ligue des sociétés de la Croix-Rouge, il attira l'attention d'un public de donateurs internationaux<sup>1</sup>. Pour autant, comme dans les films de propagande produits par le gouvernement français<sup>2</sup>, les voix des réfugiés en sont absentes, des acteurs assurant la narration en voix off.

Le deuxième film analysé dans cet article est *J'ai huit ans* (1961), un documentaire sur les enfants exilés vivant dans des maisons d'accueil, réalisé par René Vautier, Olga Baïdar-Poliakoff et Yann Le Masson. Il se compose de 9 minutes de séquences présentant des gros plans de garçons algériens et des dessins qu'ils ont réalisés lors de séances d'art-thérapie à l'hôpital de jour de Tunis, ainsi que de leurs récits en voix off. L'acteur et écrivain Jacques Charby et le psychiatre Frantz Fanon faisaient partie d'un groupe qui sollicita ces témoignages et dessins. Interdit en France pendant la guerre de libération algérienne, le film sortit en 1973<sup>3</sup>. En 1962 en Italie, les éditions Einaudi publièrent des images et des témoignages transcrits du film, et François Maspero réédita ce volume en français la même année<sup>4</sup>.

Lorsque ces deux films ont vu le jour, les Algériens qui fuyaient les combats vers la Tunisie et le Maroc étaient aidés non seulement par le Front de libération nationale (FLN), mais aussi par les autorités coloniales ou des organisations internationales. Selon des sources humanitaires, sur les 175 000 réfugiés algériens en Tunisie en 1961, la moitié étaient des enfants de moins de huit ans<sup>5</sup>. Des images, des brochures et des affiches mettant en scène ces enfants furent largement employées dans les campagnes lancées pour générer un soutien humanitaire aux victimes. Un des objectifs déclarés des financeurs et des producteurs de ces deux films était de sensibiliser le public au sort des enfants réfugiés de la guerre de libération algérienne, devenue « crise mondiale<sup>6</sup> », alors que les documentaires occidentaux diffusaient des œuvres narratives et symboliques conçues pour susciter la compassion.

Plusieurs réalisateurs et leurs commanditaires ont ainsi explicitement mis en évidence la participation d'organismes de secours dans la gestion de crise. Par exemple, les Pays-Bas montrent leur solidarité avec les réfugiés algériens dans une campagne télévisée de 1959 appelée « Sauvez un enfant » et qui, selon les mots de Niek Pas, transforma l'image abstraite d'un enfant souffrant en un problème « concret, proche et porteur d'émotions<sup>7</sup> ».

Cet article analyse des scènes tirées des deux films pour produire une analyse historique fragment par fragment. Cette méthode permet d'extraire les traces des expériences des enfants et de les détacher des récits

<sup>1</sup> Rahal Malika (2017), « Why Algeria's independence was a miracle », *Middle East Eye*. En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <https://www.middleeasteye.net/fr/node/64576>.

<sup>2</sup> Voir par exemple « Képi Bleu », commenté par Henni Samia (2018), *Architecture of Counterrevolution : The French Army in Northern Algeria*, Zurich, gta Verlag.

<sup>3</sup> Les récits sur les conditions de production du film et de diffusion divergent. Voir Vidal Baptiste (2019), « De dessins d'enfants au film d'agit-prop : la genèse du film *J'ai huit ans* », *Genesis* 49(1). En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/4891>. Pour Yann Le Masson, la participation de René Vautier était minimale au-delà de l'idée principale, alors qu'Olga Poliakoff, Jacqueline Meppiel et lui-même ont fait le plus gros du travail.

<sup>4</sup> Collectif (1962), *Les enfants d'Algérie, récits et dessins. Témoignages et dessins d'enfants réfugiés en Tunisie, en Lybie et au Maroc*, Paris, Maspero ; Pirrelli Giovanni (1962), *Racconti di bambini d'Algeria*, Turin, Einaudi. Voir Stora Benjamin (1991), *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, p. 41 et Stora Benjamin (2012), « Le cinéma algérien, entre deux guerres », *Confluences Méditerranée*, 81(2), pp. 181-188 ; Srivastava Neelam (2018), « Le Fanon italien : révélation d'une histoire éditoriale enfouie », in F. Fanon (dir.), *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, La Découverte, pp. 691-713. Les dessins sont reproduits également dans Girardeau Zérane S. (2017), *Déflagrations. Dessins d'enfants, guerres d'adultes*, Paris, Anamosa.

<sup>5</sup> Mirzoeff Nicholas (2012), *We are all children of Algeria*, Durham, Duke University Press, p. 4. En ligne, consulté le 10 mars 2021. URL : <https://scalar.usc.edu/nehvectors/mirzoeff/We-Are-All-Children-of-Algeria> ; Tarradellas Anton (2017), « Les réfugiés de la guerre d'Algérie : enjeu diplomatique et humanitaire de la décolonisation (1956-1963) », mémoire de master, Université de Genève, p. 27.

<sup>6</sup> Wall Irwin M. (2001), *France, The United States, and the Algerian War*, Berkeley, University of California Press.

<sup>7</sup> Pas Niek (2014), « "Sauvez un enfant". Le soutien humanitaire néerlandais aux réfugiés algériens pendant la Guerre d'Algérie 1954-1962 », 65-66, *Insaniyat Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, pp. 143-157. En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/14829>.

humanitaires auxquelles elles sont tissées. L'objectif est de faire émerger l'expérience des enfants en dehors du sens construit par les adultes qui ont façonné ce qui apparaît à l'écran, à travers leur position et leurs motivations politiques. En même temps, il s'agit de considérer la manière dont ces initiatives humanitaires produisent des effets qui dépassent la narration du film, voire dépassent l'image de l'enfant comme symbole.

En mettant l'accent sur le film en tant que source pour comprendre les dessins en lien avec les témoignages oraux, ce travail s'inscrit dans la lignée des recherches s'étant penchées sur l'art et l'écriture des enfants réfugiés ou des enfants en temps de guerre, et ayant utilisé leurs dessins comme sources historiques à part entière<sup>8</sup>. Ces films et ces dessins peuvent être considérés comme des artefacts médiatiques historiques centrés sur les enfants, mais les réduisant dans le même temps au silence et faisant d'eux des symboles pour servir un humanitarisme international.

Plus largement, cet article propose de participer à la réflexion sur la dynamique des formes d'expression propres aux enfants, en considérant celles-ci au-delà des messages et des modes de représentation imposés par le format. Le débat sur l'agentivité des enfants et les limites de leur autonomie se poursuit chez les historiens de l'enfance, et nombre d'entre eux revendiquent de les considérer comme des acteurs historiques plutôt que comme des victimes passives ou des sujets sans voix<sup>9</sup>. Les réalisateurs de *J'ai huit ans* ont utilisé les images d'enfants comme figure centrale de médiation de la culture de la guerre, et comme outil puissamment symbolique pour véhiculer un message plus large. Il s'agit donc ici de mettre en valeur les témoignages d'enfants issus de séquences filmiques, par opposition aux archives papier.

La documentation permettant d'appréhender l'expérience des enfants, en dehors de la grande cause humanitaire que leur image était censée représenter, reste limitée et malgré les biais inhérents à ces sources, nous considérons l'analyse de ces deux films comme importante. Cette documentation est en effet produite par des institutions comme les sections administratives spécialisées de l'armée française (SAS), la Croix-Rouge algérienne (CRA) dirigée par le FLN et le Comité international de la Croix-Rouge (CICR). Le film de Wright renforce par exemple une tendance prédominante dans la production de brochures, photos et films humanitaires du HCR et de la Fédération internationale de la Croix-Rouge (FICR), qui présentait les enfants réfugiés algériens comme des abstractions, comme des victimes universelles et dépersonnalisées. Ces organisations cherchaient avant tout à apporter de l'aide aux réfugiés algériens et à légitimer le rôle des Algériens en tant qu'agents de leur propre cause humanitaire<sup>10</sup>.

Malgré ces limites, je soutiens que nous devons extraire les dessins et les témoignages d'enfants de leur imbrication aux récits humanitaires européens qui ont suivi la guerre. Alors que les images d'enfants étaient utilisées dans les brochures, les films et les reportages pour susciter la culpabilité ou la pitié de leurs spectateurs, les œuvres réalisées par des enfants montrent la profondeur de leur implication dans la guerre, au-delà d'un statut purement symbolique.

Reste la question de l'authenticité des témoignages d'enfants réalisés devant la caméra ou produits dans le cadre d'exercices encadrés d'expression créative. L'enjeu réside dans la légitimité de l'utilisation de telles œuvres comme sources historiques pour l'analyse. J'interprète la représentation de la mémoire, du deuil et de la violence des enfants dans le film au-delà de la question de la vérité documentaire, sans présumer que lorsque les sujets parlent, y compris les enfants, ils soient innocents de toute intention ou stratégie politique. Je considère la texture, l'échelle, le geste et les qualités d'expression, qui donnent du poids à l'expérience des enfants dans des registres qui ne se conforment pas aux conventions de la vérité documentaire, mais qui reconnaissent plutôt l'aspect politique de la voix et du dessin d'enfants.

<sup>8</sup> Voir par exemple Dumas Hélène (2020), *Sans ciel ni terre. Paroles orphelines du génocide des Tutsi (1994-2006)*, Paris, La Découverte. Voir aussi Duroux Rose et Milkovitch-Rioux Catherine (dir.) (2013), *Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre*, Chêne-Bourg, Georg ; Hebert Patricia (2011), *Children during the Holocaust. Documenting Life and Destruction*, Lanham, AltaMira Press ; Pignot Manon (2019), « Drawing the Great War : Children's Representations of War and Violence in France, Russia, and Germany », in M. Honeck & J. Marten (dir.), *War and Childhood in the Era of the Two World Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 170-188 ; Pignot Manon (2012), *Allons enfants de la patrie. Génération Grande Guerre*, Paris, Le Seuil ; Stargaardt Nicholas (2005), *Witnesses of War : Children's Lives Under the Nazis*, Londres, Jonathan Cape.

<sup>9</sup> Gleason Mona (2016), « Avoiding the Agency Trap : Caveats for Historians of Children, Youth, and Education », *History of Education*, 45, pp. 446-459.

<sup>10</sup> Johnson [Onyedum] Jennifer (2015), *The Battle for Algeria : Sovereignty, Health Care, and Humanitarianism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 63-65 ; Johnson Onyedum Jennifer (2012), « "Humanize the Conflict" : Algerian Health Care Organizations and Propaganda Campaigns », *International Journal of Middle East Studies*, 44(4), p. 721 ; Henni S., *Architecture of Counterrevolution...*, op. cit. ; Macmaster Neil (2009), *Burning the Veil*, Manchester, Manchester University Press.

L'article commence par une recontextualisation de la situation humanitaire, avant d'analyser la distribution de l'aide, au travers de deux exemples d'utilisation de l'image des enfants par la propagande humanitaire. J'explore ensuite le film *J'ai huit ans* en examinant comment, au-delà des effets de narration et de cadrage, il peut être appréhendé comme une source pour comprendre les dessins d'enfants.

## L'utilisation de l'image de l'enfant pour solliciter de l'aide humanitaire

### Aider les enfants réfugiés algériens

En 1955, les assauts militaires français entraînent l'exode d'Algériens des régions des Aurès et de Tebessa, puis de Constantine et d'Oran, et de nombreuses personnes fuient les camps et traversent la frontière à pied. Plusieurs formes de camp existent alors simultanément. Les camps d'internement, appelés centres de détention administrative (CDA), se distinguent du « déracinement » dont Pierre Bourdieu et Abdelmalak Sayad parlent en 1964 et qui correspond à l'expulsion par les forces armées françaises de familles entières, de leurs foyers vers des camps de regroupement<sup>11</sup>. En 1957, environ 240 000 Algériens vivent dans 382 centres temporaires et permanents. Au début de l'année 1960, 1,5 million d'Algériens vivent dans plus de 1 700 de ces « centres de regroupement »<sup>12</sup>. À la fin de la guerre, ils sont près de 2 millions<sup>13</sup>. Sur 295 000 enfants réfugiés, 175 000 se retrouvent en Tunisie et 120 000 au Maroc, et la moitié d'entre eux a moins de quinze ans<sup>14</sup>. Des centaines d'autres enfants se réfugient en Libye. Plusieurs sources, dont le CICR, la FICR et *El Moudjahid*, soutiennent ces estimations, affirmant que 50 % des réfugiés sont des enfants, un tiers des femmes et 15 % des hommes<sup>15</sup>.

#### Illustration n° 1. Huttes de réfugiés algériens à Sakiet Sidi Yousef (Tunisie)



Source : Archives audiovisuelles du CICR, V-P-TN-E-00020, « Distribution de vêtements aux réfugiés algériens installés dans des huttes en branchages, construites par eux-mêmes », décembre 1957.

Les réfugiés habitaient généralement les zones frontalières. Des photos et des rapports du CICR attestent que les conditions de vie étaient difficiles, avec une forte amplitude thermique, une grave malnutrition, de nombreuses épidémies et une insuffisance de vêtements et de produits de base. Un certain nombre de rapporteurs soulignent qu'il était difficile pour les travailleurs humanitaires français de distinguer les populations locales des réfugiés, car les uns et les autres vivaient dans des huttes fabriquées de leurs propres mains, parfois à partir de boîtes de conserve ouvertes, et étaient vêtus de « haillons »<sup>16</sup>. Bon nombre de

<sup>11</sup> Ce déplacement forcé concerne 50 % de la population rurale algérienne. Bourdieu Pierre et Sayad Abdelmalek (1964), *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 119- 134. Voir aussi Sacriste Fabien (2022), *Les camps de regroupement en Algérie : une histoire des déplacements forcés (1954-1962)*, Paris, Presses de Sciences Po.

<sup>12</sup> Johnson [Onyedum] J., *The Battle for Algeria...*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>13</sup> Thénault Sylvie (2012), *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale. Camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob, citant Cornaton Michel (1998), *Les camps de regroupement de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan. Voir Rocard Michel (2003), *Rapport sur les camps de regroupement*, Paris, Mille et une nuits.

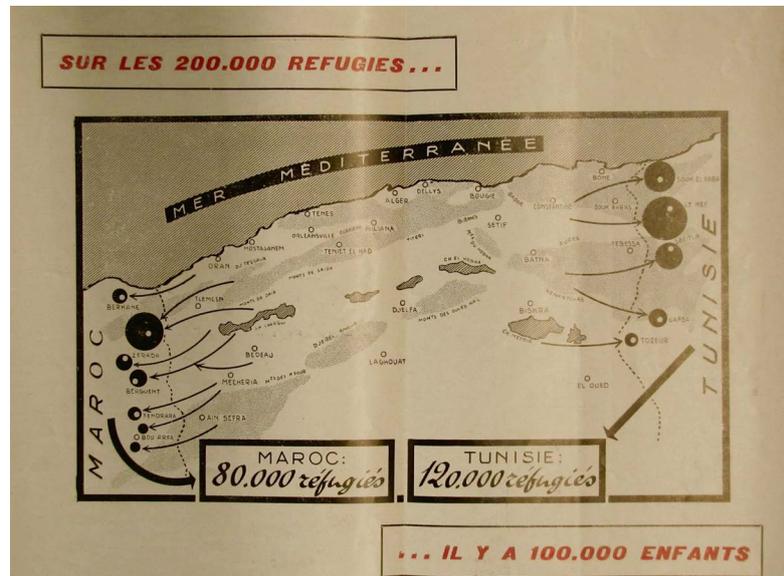
<sup>14</sup> Charby Jacques (1962), *Les enfants d'Algérie. Récits et dessins*, Paris, Maspero, p. 9.

<sup>15</sup> *El Moudjahid*, n° 20, 15 mars 1958 ; Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*, p. 27.

<sup>16</sup> Archives de l'UNHCR, Rorholt A., Report on Mission to Morocco and Tunisia, December 1958, p. 2.

réfugiés vivaient dans le nord de la Tunisie, à Soukh el Arba et El Kef. Au Maroc, certains se sont rendus plus au sud, à Taouz et à Boudenib<sup>17</sup>, où les habitants de la région pouvaient les héberger et où ils ont construit leurs propres maisons à partir de matériaux glanés ici ou là, comme en témoigne l'illustration n° 1. Certains se réfugiaient dans la forêt ou dans des *gourbis* abandonnés – du terme arabe *gurbī* pour « maison en terre, chalet, hutte » ou *qurbā* « parenté, quartier<sup>18</sup> ». Ces formes de logement montrent les résultats matériels du conflit et les effets concrets de la présence coloniale sur les sites et les corps des réfugiés.

**Illustration n° 2. [sur 200 000 réfugiés, il y a 100 000 enfants]  
Brochure du Croissant-Rouge algérien, non datée**



Source : Archives de la Fédération internationale des sociétés de la Croix-Rouge (Genève).

Consultable sur <https://texturesdutemps.hypotheses.org/2671>.

De nombreux travaux ont exploré l'histoire des réfugiés algériens<sup>19</sup>. Il s'agit de souligner ici que la présence d'enfants parmi les réfugiés devient, entre 1956 et 1960, un facteur majeur de l'attention internationale sur la crise algérienne, et que cela contribue à la légitimation mondiale du processus de décolonisation. La situation en Algérie permet aux entreprises humanitaires d'accroître leur force morale dans une période cruciale : de nombreux pays sont en train d'accéder à l'indépendance ou de gagner des guerres de décolonisation<sup>20</sup>. Chaque agence humanitaire investie auprès des réfugiés algériens vise en effet une reconnaissance mondiale et cherche des opportunités d'expansion. Réalisé dans un contexte de développement des organisations humanitaires, le film de Stanley Wright est révélateur de cette tendance. Plus encore, celle-ci est renforcée par les changements d'alliance des États-Unis qui émergent comme superpuissance mondiale sous la bannière de la démocratie. Le soutien à l'indépendance de l'Algérie par l'engagement humanitaire du Children's Fund, pour qui Wright a produit le film, auprès des enfants réfugiés algériens constitue ainsi une rupture majeure dans la solidarité américaine à l'égard de la politique coloniale de son allié français.

Les organisations cherchant à venir en aide aux enfants, telles que le CICR, le HCR, la FICR et le FLN, étaient unies dans leur stratégie visant à sensibiliser et à collecter des fonds, au travers d'images de propagande. Toutefois, si les organisations humanitaires voyaient les enfants réfugiés comme des victimes de la guerre, le FLN les percevait comme acteurs de la révolution et l'armée française comme combattants potentiels<sup>21</sup>. Les Algériens fuyaient sous l'effet de facteurs combinés, notamment les conditions de vie et les manœuvres du FLN, et les civils portaient les effets de la guerre de libération dans les zones urbaines, rurales et frontalières.

<sup>17</sup> Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*, p. 28.

<sup>18</sup> Voir Centre national de ressources textuelles et lexicales. En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/gourbi>.

<sup>19</sup> Voir par exemple Gatrell Peter (2013), *The Making of the Modern Refugee*, Oxford, Oxford University Press ; Ruthstrom-Ruin Cecilia (1993), *Beyond Europe. The Globalization of Refugee Aid*. Lund, Lund University Press ; Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*

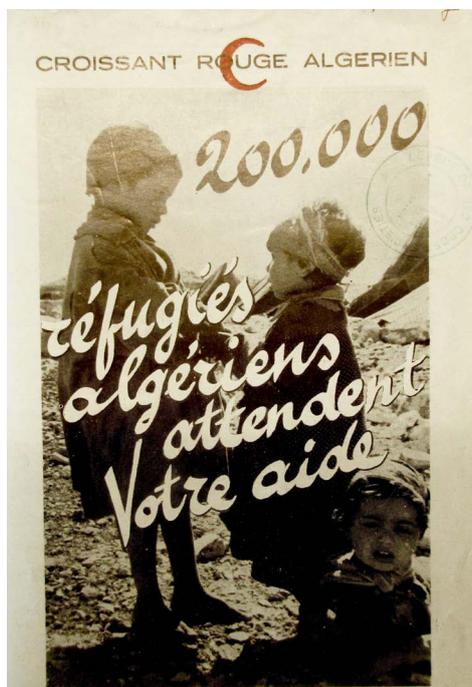
<sup>20</sup> C'est notamment le cas en Tunisie, au Maroc, en Afrique subsaharienne, au Vietnam ou en Malaisie. Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*, p. 18.

### La figure de l'enfant. Un symbole utilisé dans les campagnes humanitaires

Il est possible d'étudier les journaux et les écrits d'enfants comme des ressources permettant de reconstruire l'histoire de la guerre et d'appréhender aussi les enfants en tant qu'acteurs importants, bien qu'affectés par la guerre<sup>22</sup>. La représentation des enfants en tant que victimes date de la Première Guerre mondiale, avec l'organisation néerlandaise Save a Child et l'organisation britannique Save the Children. Elle s'est poursuivie après la Seconde Guerre mondiale, via la croissance du secteur de l'aide internationale, notamment dans le cadre des Nations unies – via l'Unicef<sup>23</sup>. Les efforts humanitaires se sont concentrés sur l'art-thérapie pour sensibiliser la communauté internationale aux crises, tout en collectant des fonds et en exposant des œuvres d'art réalisées par des enfants<sup>24</sup>. Une partie des œuvres d'enfants du Save the Children Fund (SCF) de Vienne, réalisées sous la direction de Franz Cizek, a été ainsi exposée dans l'exposition *The Child as Artist*, qui a voyagé dans le monde entier et a contribué à la collecte de dons pour l'aide humanitaire. Dans cette exposition, les dessins d'enfants étaient considérés comme des récits universels alors que la mise en forme par les humanitaires, les intermédiaires et les donateurs était passée sous silence<sup>25</sup>.

#### Illustration n° 3. Brochure du Croissant-Rouge algérien, non datée



Source : Archives de la Fédération internationale des sociétés de la Croix-Rouge (Genève).  
Consultable sur <https://texturesdutemps.hypotheses.org/2671>.

Dans le cadre de la guerre de libération algérienne, la figure de l'enfant est au centre du message pour encourager l'aide internationale, que ce soit sous forme abstraite et de chiffres, comme dans le graphique ci-dessus (illustration n° 2) ou de représentations photographiques (illustration n° 3). Dans la brochure légendée du Croissant-Rouge algérien, l'urgence des chiffres concernant la proportion d'enfants réfugiés est soulignée par les caractères rouges gras qui viennent clore la phrase à l'extérieur du cadre. Elle présente des chiffres plus modestes que ceux avancés précédemment mais indique tout de même que la moitié des réfugiés étaient des enfants.

<sup>22</sup> Voir Hebert P., *Children during the Holocaust...*, op. cit. ; Pignot M., « Drawing the Great War... », art. cité.

<sup>23</sup> Baughan Emily et Pas Niek (2015), « Save the Children, the humanitarian project and the politics of solidarity : Reviving Dorothy Buxton's vision », *Disasters*, 39(2), pp. 129-145 ; Baughan Emily (2021), *Saving the Children. Humanitarianism, Internationalism, and Empire*, Berkeley, University of California Press.

<sup>24</sup> Marshall Dominique (2015), « Children's Drawings and Humanitarian Aid : Transnational Expressions and Exhibitions », *Journal of the CHA*, 26(1), pp. 1-31.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 48.

**Illustration n° 4. Distribution de vêtements aux réfugiés algériens à Aïn Saïdia**



Source : Archives du CICR, V-P-TN-N-00001-12, photographie de G. Colladon, « Distribution de vêtements aux réfugiés algériens installés sur place. Tunisie », sans date.

Ces chiffres sont avant tout des estimations. Tout d'abord, certains réfugiés ne se déclaraient pas, passaient inaperçus, trouvaient du travail ou un abri, en partie parce qu'ils n'étaient pas toujours différenciés des populations locales par les autorités. Ensuite, le terme « réfugié » pouvait représenter une diversité de sens selon les acteurs, qu'ils soient médecins ou fonctionnaires<sup>26</sup>. Enfin, le nombre de réfugiés pouvait être artificiellement gonflé afin d'obtenir plus d'aide. En revanche, lorsque ces chiffres atteignaient l'effectif déclenchant l'ouverture de camps, ils étaient revus à la baisse pour que le gouvernement tunisien évite leur construction<sup>27</sup>. Ces écarts conduirent le HCR à établir des critères plus précis pour définir la notion de « réfugié » et les dénombrer. En dépit de ces nouveaux critères, les administrateurs préférèrent généralement se tenir au nombre de rations distribuées plutôt qu'au nombre de réfugiés<sup>28</sup>.

**Illustration n° 5. Enfants lors d'une distribution de vêtements**



Source : Stanley Wright (1962), *Comme la pierre est à la pierre*, Haut Commissariat pour les réfugiés des Nations unies (UN-HCR) et Ligue des sociétés de la Croix-Rouge (IFRC), en collaboration avec la Télévision suisse romande et Radio Tunis, 28 minutes. Archives numériques du cinéma algérien : <https://www.rts.ch/archives/tv/divers/documentaires/3825190-refugies-AL-geriens.html>.

<sup>26</sup> Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*, p. 17.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 32.

Dans l'illustration n° 3, nous voyons trois jeunes enfants sous les mots : « 200 000 réfugiés algériens attendent votre aide ». Les enfants se regardent, pieds nus sur un sol rocailleux, les tentes derrière eux. D'autres campagnes du CRA avaient utilisé, jusqu'en 1962, des images de torture pour obtenir le soutien du monde arabe<sup>29</sup>. Combinées avec la demande d'intervention et d'aide internationale du président tunisien Habib Bourguiba en 1958<sup>30</sup>, elles avaient suscité de nombreux dons.

L'analyse de ces photographies produites par le CICR et des films *Comme la pierre est à la pierre* et *J'ai huit ans* permet de nuancer l'image d'une aide humanitaire efficace. Il y a une incohérence majeure entre la vie des réfugiés vivant près des frontières et ceux dont nous entendons parler dans *J'ai huit ans*. En effet, le film se concentre sur les 3 000 enfants qui vivaient dans des refuges pour enfants, où ils étaient nourris, logés et éduqués, tandis qu'il y avait 14 000 enfants dans les camps de réfugiés et aux frontières. L'illustration n° 4, tirée des archives du CICR, montre ceux qui vivent le long de la frontière. On y voit des enfants qui inspectent et enfilent de nouveaux manteaux dans un paysage aride. Leurs gestes suggèrent qu'ils viennent de recevoir un colis. Cette image rentre en contradiction avec ce que montre *Comme la pierre est à la pierre*<sup>31</sup>. Dans ce film, on observe de nombreux enfants se rendre dans des centres de distribution bondés et y attendre pendant des heures, voire des jours. Le célèbre acteur Yul Brynner lit un texte de l'écrivain français et militant politique de gauche Louis Guilloux en voix off. Il explique que ces manteaux sont des *qashabia*, des manteaux traditionnels à capuche d'une seule pièce, portés par les combattants pendant la révolution algérienne<sup>32</sup>, qui étaient distribués aux enfants une fois par an. Dans le film, des centaines d'enfants impatients attendent les manteaux, entassés les uns sur les autres, tandis que les adultes qui les distribuent essaient de deviner rapidement la taille d'un enfant en lui présentant le vêtement, avant de pouvoir passer à l'enfant suivant (illustration n° 5). La photographie du CICR passe cette scène sous silence.

Cette photographie témoigne de la propagande utilisée pour promouvoir les activités humanitaires. De nombreuses femmes rurales refusaient de porter des vêtements différents de ceux dont elles avaient l'habitude. Elles recevaient pourtant des colis contenant des vêtements qui ne correspondaient pas à leurs vêtements habituels, ni aux activités de leur vie quotidienne. Les attaches en bois et la coupe ajustée renvoient au *duffle-coat* d'origine britannique, popularisé pendant la Seconde Guerre mondiale et tout au long des années 1950 et 1960, généralement à partir de lin lourd et de laine. Les premiers modèles étaient plus amples que les modèles ultérieurs, coupés plus serrés pour garder le corps au chaud, comme dans l'illustration n° 4. Des travaux supplémentaires pourraient être effectués pour examiner l'origine de ces manteaux, qui ont pu être conçus et fournis par l'Europe, car ils sont plus étroits que les *qashabia* algériennes traditionnelles.

### **L'image de l'enfant dans *Comme la pierre est à la pierre* et *J'ai huit ans***

Le réalisateur de *Comme la pierre est à la pierre*, Stanley Wright, était le chef adjoint de la division des films de l'Onu. Dans son film, il a mis en évidence les conditions des enfants algériens réfugiés, dont beaucoup étaient orphelins, en Tunisie et au Maroc. Il ne s'agit pas de la première collaboration entre Stanley Wright et Yul Brynner qui ont travaillé ensemble sur le documentaire *Mission to No-Man's Land* (1960) qui évoquait la situation critique des enfants réfugiés européens. Dans *Comme la pierre est à la pierre*, Brynner parle à des réfugiés et, malgré les gros plans sur leurs visages, on n'entend pas les voix de ces derniers. Tout en soulignant le rôle positif de l'Onu qui a financé des logements pour les réfugiés, le film les représente comme des victimes désespérées, comme les bénéficiaires d'une aide. *Comme la pierre est à la pierre* présente des images prises sur le vif de l'aide aux réfugiés. Il est donc à penser que le HCR et la FICR ont réalisé ce film pour promouvoir les opérations de secours et susciter une réponse internationale. Loin de dépendre l'expérience des enfants dans son intégralité, il crée une image abstraite et homogène des réfugiés.

Le film explique comment le système de distribution était organisé : une carte de rationnement était fournie au chef de famille avec laquelle il pouvait obtenir des provisions pour toute la famille. Pourtant, la voix off de Brynner ne correspond pas à ce que voit le spectateur. Enfants, adultes et personnes âgées attendent parfois des heures ou des jours pour obtenir « 120 g de savon par famille, 400 g de sucre, 400 g d'huile », comme indiqué sur leur carte de rationnement, ainsi que 10 kg de blé et 2 kg de riz par famille.

<sup>29</sup> Johnson [Onyedum] J., *The Battle for Algeria...*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>30</sup> Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*, p. 7.

<sup>31</sup> Voir *Comme la pierre est à la pierre*, Stanley Wright, produit par le Haut Commissariat pour les réfugiés des Nations unies (UN-HCR) et *Ligue des Sociétés de la Croix-Rouge* (IFRC), en collaboration avec la Télévision suisse romande et Radio Tunis, 22'-23'30".

<sup>32</sup> Lazreg Marnia (2020), *Islamic Feminism and the Discourse of Post-Liberation. The Cultural Turn in Algeria*, Londres, Routledge Press, p. 157.

L'accès à la viande est rare, certains n'en ont pas mangé depuis « plus d'un an ». Les enfants viennent ramasser les grains tombés par terre. Ceux qui vivent en dehors des grandes villes doivent transporter vêtements, nourriture et provisions. Certaines familles utilisent une voiture mais la plupart n'ont qu'un âne pour porter la charge et de nombreux colis n'arrivent pas à destination.

On voit dans le film des femmes et des hommes en train de faire du pain, de moudre le grain à la main puis de charger les céréales, et des enfants à l'école. Pourtant, le film n'explique pas que l'alimentation a pu être déséquilibrée, manquant de graisses, de haricots et de protéines, ni que le blé américain reçu par les Algériens ne convenait pas au type de pain qu'ils étaient habitués à préparer<sup>33</sup>. Brynner explique que « 160 postes de distribution de lait » ont été mis en place pour « 90 000 enfants », dans le cadre du programme d'alimentation complémentaire lancé en octobre 1959<sup>34</sup>. Mais il n'est pas précisé que les bénéficiaires de l'aide en général, faute d'équipement et d'eau chaude potable, ne pouvaient pas mélanger et boire immédiatement le lait en poudre qui leur était distribué, même si cela est montré dans le film<sup>35</sup>. La voix de Brynner indique seulement : « le matin, sur le chemin de l'école, nous distribuons à chacun un morceau de pain et du lait ». Ces rations étaient distribuées par des stations mobiles, mais il est difficile d'imaginer que cela puisse concerner tout le monde. En parallèle, le film montre en effet un groupe dehors, en train d'écouter de loin, tandis que la classe se déroule à l'intérieur. Selon Brynner, il y a un cours le matin et un l'après-midi, et les enfants du cours matinal reviennent pour aider l'après-midi. Il s'agissait de l'une des stations polyvalentes mises en place où les humanitaires distribuaient de la nourriture chaude, des soins de santé et organisaient des ateliers de couture pour que les femmes puissent fabriquer des vêtements<sup>36</sup>.

Les distributions avaient généralement lieu une fois par mois, via des cargaisons arrivant dans les ports de Casablanca et de Tunis puis réparties dans 62 centres de distribution (35 en Tunisie, 27 au Maroc)<sup>37</sup>. Des représentants des réfugiés ainsi que, ponctuellement, des membres du CRA ou du FLN, aidaient à trier et à décharger les colis. Dans *J'ai huit ans*, les enfants expliquent que les secours étaient insuffisants. Le témoignage oral traduit en français de Mabrouka Ben Mohamed, 10 ans, indique comment l'armée française a tué son père pendant qu'il priait et comment il a perdu sa mère. Les Français ont brûlé leur gourbi, déchiqueté leur linge et leur ont jeté des grenades. Quand il est arrivé à Gardiamamou, il faisait froid, se souvient-il : « il n'y avait pas assez de distributions, et puis, on entend toujours les avions français, il n'y a rien pour jouer, et le canon, et les petits qui pleurent tout le temps. Tout ça<sup>38</sup> ! » On se demande depuis combien de temps il vit dans les refuges pour enfants.

## Le dessin d'enfant, au-delà du symbolisme politique

### Les dessins comme outil narratif dans *J'ai huit ans*

Pendant la guerre civile espagnole, Françoise et Alfred Brauner, respectivement médecin et éducateur, ont collecté des milliers de dessins, principalement dans des refuges républicains pour enfants « évacués des régions victimes des bombardements civils et dirigés par des membres des brigades républicaines au repos ou blessés »<sup>39</sup>. Comme l'explique Dominique Marshall, le dessin était un moyen d'entamer une conversation, car certains passaient du gribouillage à des formes reconnaissables, le dessin les aidant à sortir du mutisme résultant de l'expérience de la guerre<sup>40</sup>. Les époux Brauner ont compris que le dessin était un moyen de faire face et de donner un sens à ce qui s'était passé. Alfred lança un programme pour toutes les écoles catalanes, et 10 000 dessins furent réalisés selon trois thèmes : « ma vie avant la guerre ; comment je vois la guerre ; ma vie après la guerre<sup>41</sup> », permettant de différencier les temporalités des

<sup>33</sup> Archives de l'UNHCR, Rorholt A., Report on Mission to Morocco and Tunisia, December 1958, pp. 7-8.

<sup>34</sup> « Report of the United Nations High Commissioner for Refugees », A/4378/Rev.1, 1<sup>st</sup> January 1961. En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <https://www.unhcr.org/excom/unhcrannual/3ae68c414/report-united-nations-high-commissioner-refugees.html>.

<sup>35</sup> Archives de l'UNHCR, Rorholt A., Report on Mission to Morocco and Tunisia, December 1958, p.8.

<sup>36</sup> Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.* p. 76.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>38</sup> Charby J., *Les enfants d'Algérie...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>39</sup> Marshall D., « Children's Drawings... », art. cité, p. 50.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Marshall D., « Children's Drawings... », art. cité, p. 51. Voir aussi Duroux R. et Milkovitch-Rioux C., *Enfances en guerre...*, *op. cit.* ; Lochy Emilie, « Alfred Brauner au château de la Guette », communication au colloque *Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre*, déc. 2011, France. En ligne, consulté le 28 juillet 2023. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00753845>.

souvenirs de guerre. Si les dessins du film *J'ai huit ans* ne sont pas nés des mêmes intentions, ils proviennent cependant d'une pratique d'art-thérapie similaire.

Le film met en scène neuf garçons, chacun ayant vraisemblablement huit ans, et s'ouvre sur leurs visages regardant la caméra. S'ils semblent dirigés pour regarder la caméra et ne rien dire, ils se montrent réticents : deux garçons détournent le regard, certains ont l'air en colère et méfiants. Nous ne pouvons pas présumer des intentions de ces enfants, mais en conservant ces images, les réalisateurs leur permettent d'exprimer un scepticisme ou une défiance face à la caméra et par effet, envers le spectateur. Les expressions sur leurs visages et leurs regards détournés transgressent une mise en scène qui les présente comme héroïques et silencieux, suggérant une forme de honte ou de colère.

Dans *J'ai huit ans*, on ne nous donne ni le nom ni l'âge des enfants, une méthode qui, comme la guerre, dilue l'importance de leur singularité et les rend anonymes. Cette opacité simplifie les expériences de guerre, les réduisant à des émotions et des formes qui se déclinent en actions (se cacher, trouver, manger, attendre, etc.) d'enfants qui ont peur, qui ont perdu leur famille.

Le film débute par le son de coups de feu, avant même le premier plan. Après quelques secondes, le son est juxtaposé à un gros plan statique, celui du visage d'un jeune Algérien. Par intervalles de cinq à dix secondes, le film passe aux autres garçons, jusqu'à ce que les huit aient été montrés. Les coups de feu se poursuivent en arrière-plan, ponctuant sporadiquement les images tandis que les garçons respirent, comme en témoignent les épaules qui se soulèvent, les narines qui se dilatent de temps à autre ou les lèvres qui tremblent légèrement. La lèvre inférieure d'un garçon, bleuâtre, semble meurtrie : est-il tombé ou a-t-il été frappé ? Les dessins à l'encre des visages remplacent les images par des plans qui ne durent qu'une seconde, coupés au rythme des coups de feu qui s'accroissent avant un brusque silence.

#### Illustration n° 6. Dessin d'enfant : une attaque française



Source : Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier (1961), *J'ai huit ans*, Comité Maurice Audin, 9 min 24.

Ce silence est accompagné d'un dessin à l'encre représentant un groupe de soldats en uniforme vert. Puis la narration en voix off commence : un jeune garçon raconte que les soldats français ont attaqué et tué des Algériens, tandis que les dessins se déplacent au rythme des battements de tambour qui s'intensifient, faisant monter la tension au fil des histoires. « Ils ont pris mes cousins, mes grands-parents. Ils cherchent mon père pour le mettre en prison. Fais attention. Ils sont venus, les soldats de la France ». Un autre garçon raconte : « Ils ont pris trois personnes et mon grand-père, ils ont tué les trois personnes mais pas mon grand-père. Puis ils sont partis manger à midi. » Nous revoyons l'un des portraits de la première séquence, ce qui suggère que nous sommes témoins des histoires de ce garçon. Des dessins sont intercalés dans cette séquence. Les garçons ne se présentent pas, et lorsque les voix changent, il n'y a pas d'éléments permettant de reconstituer les liens.

## Des dessins témoins de vie d'enfants au cœur de la guerre

Les dessins intercalés sont riches de sens sur le rapport des enfants à la guerre, aux colonisateurs et au terrain, exigeant que nous nous arrêtions pour considérer l'un d'entre eux plus en détail. Dans le dessin ci-dessus (illustration n° 6), l'échelle montre symboliquement le poids psychique de la France et de ses soldats dans le souvenir des enfants. L'échelle de l'Algérie est dramatiquement décalée : la ville et ses bâtiments sont de la même hauteur que le groupe de soldats français à gauche, peints en vert, debouts en uniforme et casqués. Ils sont aussi grands que l'Algérie, et leurs corps forment une unité aussi solide que la ville.

Le garçon qui parle en voix off nous explique que les *djounoud* (« soldat », singulier *djoundi*), sont venus la nuit. Il dit : « nous sommes partis avec eux ». Au même moment, nous voyons un dessin représentant un soldat algérien et un petit garçon qui se tiennent la main (illustration n° 7) : la taille de l'enfant fait la moitié de celle de la tête de l'homme. Il tient une valise. Alors que les pieds du garçon ne touchent pas le sol (ce qui ne lui permet pas de marcher seul), les pieds du soldat sont fermement plantés sur la frontière entre le bord du papier (le monde créé par la mémoire) et le monde dans lequel le garçon dessine. L'échelle des corps indiquerait-elle le fait que le garçon ressent la grandeur du *djoundi*, sa force et son pouvoir protecteur ? Dans les illustrations n° 6 et 7, l'utilisation d'une échelle déformée semble articuler le poids et la présence des soldats français et algériens avec les types de contacts perçus avec les adultes.

Illustration n° 7. Dessin d'enfant : soldat français tenant un enfant par la main



Source: Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier (1961), *J'ai huit ans*, Comité Maurice Audin, 9 min 24.

Ces récits d'enfants algériens montrent aussi qu'ils ne sont pas des spectateurs mais qu'ils font partie intégrante de la guerre. Ils nous racontent qu'ils ont couru et rampé dans la nuit avec, à leurs côtés, des *djounoud* qui les ont aidés à s'échapper. Cette proximité des enfants avec les membres du FLN qui leur permettait de se sentir en sécurité et de les saluer lors de leur traversée témoigne de l'organisation du FLN et de la coordination d'un réseau de solidarité au Maghreb qui rendait la fuite possible<sup>42</sup>.

Les dessins expriment la spatialisation de la guerre, la proximité des soldats entre eux et avec le terrain. Sur le dessin de l'illustration n° 8, des hommes sont allongés sous un arbre, prêts à tirer, tandis que d'autres travaillent la terre ou prennent position de manière isolée. La nuit apparaît comme un entracte pour se préparer à lancer l'attaque, comme dans l'image précédente où le soleil/lune gratté(e) suggère la nuit. On aperçoit des clôtures et de hauts murs avec des projecteurs. Là où les soldats algériens préparent vraisemblablement

<sup>42</sup> Selon une directive donnée à l'automne 1957, le FLN pouvait aussi ordonner à la population de rester sur le « sol national », Tarradellas A., « Les réfugiés... », *op. cit.*, p. 23.

une attaque, il n'y a pas de bâtiments, seulement des touffes d'herbe. Comme dans l'illustration n° 6, le site attaqué est un paysage de bâtiments apparemment vides.

Le monde des enfants existe en termes de frontières, de murs, de travail de nuit, de préparation et de défense. Il y a des rappels de la fragilité des limites du corps, comme une confusion entre attaques psychique et physique :

Ils ont trouvé mon père, ils l'ont frappé, ils l'ont mis d'abord dans l'eau chaude, puis dans l'eau froide, puis ils l'ont mis en prison... puis ils m'ont dit : « voilà ton père, on va le tuer avec un coup de mitraillette ». Ils ont dit à ma mère : « tu es heureuse, ou non ? » J'avais un peu peur, ils m'ont dit qu'il fallait pas avoir peur.

Comment ne pas avoir peur ? L'effacement de la peur apparaît dans le déséquilibre entre les actions des soldats et le ton froid du récit qui laisse peu de place au *pathos*. Le spectateur peut se reconnaître et s'identifier aux enfants plutôt qu'aux Français, aux réalisateurs du film, voire se sentir complices.

Puis nous sommes partis avec eux. Le jour nous avons dormi. La nuit on a marché, on a marché. On a dormi. Nous avons trouvé les soldats français devant nous. Nous savons que si nous restons, nous serons tués. On met de l'herbe sur notre dos et on fait semblant d'être des arbres. [...] Nous marchons une autre nuit. On est arrivés à la frontière de la Tunisie. Il y avait un fil électrique.

Après une pause, on entend : « On a coupé le fil et on est passé ». La maîtrise du français des enfants semble exceptionnelle dans le film, car peu d'entre eux avaient fréquenté les écoles publiques françaises en Algérie. Cela atteste du fait que les réalisateurs ont choisi des enfants capables de témoigner verbalement en français dans des déclarations simples qui nous rappellent leur jeunesse et leurs besoins élémentaires : « J'ai faim, je veux manger. Il n'y a pas de nourriture, pas de soupe, rien. » Ou encore : « J'ai peur que l'avion tire. » À travers une histoire simple et claire, le cinéaste aide le spectateur à ressentir de l'empathie. En tant que spectateurs, nous sommes troublés par le rapprochement entre l'innocence de ces jeunes garçons algériens et la banalisation de la violence qu'ils décrivent. Cette tension augmente à mesure que la violence routinière des événements de la guerre sont restitués via un format improbable – les dessins et voix d'enfants – et un ton impassible.

#### Illustration n° 8. Dessin d'enfant : préparation d'une attaque



Source : Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier (1961), *J'ai huit ans*, Comité Maurice Audin, 9 min 24.

## Au delà du symbolisme humanitaire

Les récits fragmentés et chevauchés continuent, détachant l'histoire du locuteur et suggérant qu'aucune histoire n'appartient à une seule personne. « Ils ont dit : "donnez-nous à manger", on leur a donné de la galette, du thé et du café. » « Nous avons vu des avions jaunes. » Certains dessins sont des collages avec du papier coloré, d'autres emploient des pastels, beaucoup des peintures. Les symboles de la guerre sont récurrents : le drapeau algérien, les soldats français, les Algériens debout près de leurs maisons, d'autres soldats armés, des gens qui lèvent les mains en signe de reddition, des mitrailleuses pointées sur la ville, le ciel, des collines, des arbres, des montagnes, des gens debout près des bâtiments, des gens, des mosquées. Le film se termine sur d'autres dessins d'enfants, cette fois multicolores, représentant des maisons et des personnages de différentes tailles, des membres de la famille, des amis, à côté de grandes fleurs et de plantes, le tout accompagné de voix scandant « la paix en Algérie ! la paix en Algérie ! »

Certains dessins ont pu être inclus dans le film pour leurs symboles parlants. Pourtant, nous devons aussi relier les mains dessinées à celles des enfants qui dessinent, alors que ces derniers sont assis, vraisemblablement près d'un adulte ou d'un thérapeute qui a suscité cet acte. La preuve filmique de l'expérience et du sentiment de l'enfant va au-delà de l'inclusion par les réalisateurs de gestes symboliques (se tenir la main ou empoigner un pistolet, lever les bras en signe de soumission ou de défense) afin de proposer des histoires, des réactions et des sentiments. Les mains qui se rendent, qui tirent, sont des raccourcis qui inscrivent les structures familiales, les systèmes de santé, l'aide internationale et le système colonial dans le film. Le recueil de dessins édité par Einaudi puis Maspero en 1962 fournit des noms et des lieux de naissance pour les récits des enfants, enregistrant des éléments de leur identité, et leurs langues d'origine<sup>43</sup>. Donner un nom devient un acte politique contre les chiffres, les généralisations et les morts sans nom, et l'incapacité des rapports du HCR et de la FICR à indiquer l'origine des réfugiés<sup>44</sup>.

Dans *J'ai huit ans*, comme dans le travail encadré par les époux Brauner, les dessins permettent de signaler une forme d'engagement politique de la part de ceux qui s'occupent des enfants, mais aussi des enfants eux-mêmes.

\*\*\*

Lorsque les avions français bombardèrent la ville frontalière de Sakiet Sidi Youssef en 1958, de nombreux enfants perdirent la vie<sup>45</sup>. Pourtant, ils n'étaient pas seulement des victimes, ils étaient souvent chargés d'agir au nom de leurs aînés, à l'instar des représentations du rôle des femmes dans la guerre de libération algérienne dans le célèbre film de Gillo Pontecorvo *La Bataille d'Alger*<sup>46</sup>. Les enfants étaient perçus comme actifs politiquement, comme lorsqu'un garçon vola le micro de soldats français qui diffusaient leur propre propagande, et se fit acclamer en tenant un discours nationaliste<sup>47</sup>. Les enfants pouvaient aussi acheter des journaux pour les nationalistes algériens, jusqu'à ce qu'on leur refuse la presse et qu'ils soient considérés comme des menaces<sup>48</sup>. Ces exemples mettent particulièrement en évidence le rôle des garçons algériens en tant qu'acteurs politiques et futurs combattants.

Dans *J'ai huit ans*, seuls de jeunes garçons apparaissent à l'écran et, de même, les travaux sur l'enfance dans la guerre d'Algérie se concentrent sur les garçons<sup>49</sup>. Un travail plus approfondi pourrait être fait pour connaître le rôle politique des jeunes filles, d'autant plus que les femmes étaient profondément impliquées dans la guerre de libération, notamment en tant que combattantes, espionnes, infirmières, transporteuses ou communicatrices<sup>50</sup>.

<sup>43</sup> Collectif, *Les enfants d'Algérie...*, op. cit. ; Pirreli G., *Racconti di bambini d'Algeria*, op. cit.

<sup>44</sup> Voir Tarradellas A., « Les réfugiés... », op. cit., p. 25.

<sup>45</sup> Connelly Matthew (2002), *A Diplomatic Revolution*, Oxford, Oxford University Press, p. 160.

<sup>46</sup> Pontecorvo, Gillo (1966), *The Battle of Algiers*, Rizzoli.

<sup>47</sup> Fanon Frantz (1967), *A Dying Colonialism*, Haakon Chevalier (trad.), New York, Grove Press, pp. 100-105.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>49</sup> Voir par exemple Bensekhar Malika Bennabi, et Guernou Nadya (2017), « Harkis et fils de harkis : le trauma et sa transmission », *L'information psychiatrique*, 93(2), pp. 117-123 ; Spina Rossella (2012), *Enfants de harkis et enfants d'émigrés. Parcours croisés, identité à recoudre*, Paris, Karthala ; Tassadit Yacine (2013), « Plantée comme un garçon dans l'Algérie coloniale », *L'Homme & la Société*, 189-190(3), pp. 35-62.

<sup>50</sup> La littérature à ce sujet est abondante. Voir par exemple : Turshen Meredith (2002), « Algerian Women in the Liberation Struggle and the Civil War : From Active Participants to Passive Victims », *Social Research* 69(3), p. 890 ; Vince Natalya (2010), « Transgressing Boundaries : Gender, Race, Religion and "Francaises Musulmanes" during Algerian War of Independence », *French Historical Studies*, 33(3) pp. 445-474 ; Drif Zohra (2017), *Inside the Battle of Algiers : Memoir of a Woman Freedom Fighter*, Washington DC, Just World Books.

Cet article a exploré comment les films peuvent être « démontés », afin d'effectuer une analyse historique qui s'extrait du récit humanitaire que les documentaires proposent. L'ambition de cet article était d'approcher l'expérience de la guerre vécue par les enfants, en analysant certaines des séquences des films, de manière séparée, et dans certains cas même, à contre-courant des séquences narratives dans lesquelles elles étaient inscrites. Les dessins représentent une manière d'obtenir des paroles et des récits d'enfants qui sont autrement inaudibles<sup>51</sup>. Ils sont les témoignages de l'expérience quotidienne de la guerre dans laquelle se produit une « transformation profonde du sujet (et de l'objet) devenu étranger aux regards de tous et peut être à son propre regard »<sup>52</sup>. Mais les effets de ces traductions de la mémoire par le dessin ne sont pas tous équivalents. Cet article s'est concentré sur des séquences et des images montrant des enfants effectuant des gestes allant du révolutionnaire au banal. Qu'ils tiennent des fusils ou des crayons, qu'ils lèvent les bras en défi ou soumission, les enfants sont montrés comme acteurs à part entière du bouleversement révolutionnaire.

Maia Nichols

Université de Californie San Diego (États-Unis)

## Bibliographie

- BAUGHAN Emily et PAS Nick (2015), « Save the Children, the humanitarian project, and the politics of solidarity : Reviving Dorothy Buxton's vision », *Disasters*, 39(2), pp. 129-145.
- BAUGHAN Emily (2021), *Saving the Children. Humanitarianism, Internationalism, and Empire*, Berkeley, University of California Press.
- BENSEKHAR Malika Bennabi et GUERNOU Nadya, « Harkis et fils de harkis : le trauma et sa transmission », *L'information psychiatrique*, 93(2), pp. 117-123.
- BOURDIEU Pierre et SAYAD Abdelmalek (1964), *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Éditions de Minuit.
- CHARBY Jacques (1962), *Les enfants d'Algérie. Récits et dessins*, Paris, Maspero.
- COLLECTIF (1962), *Les enfants d'Algérie. Témoignages et dessins d'enfants réfugiés en Tunisie, en Libye et au Maroc*, Paris, Maspero.
- CONNELLY Matthew (2002), *A Diplomatic Revolution*, Oxford, Oxford University Press.
- CORNATON Michel (1998), *Les camps de regroupement de la Guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan.
- DRIF Zohra (2017), *Inside the Battle of Algiers : Memoir of a Woman Freedom Fighter*, Washington DC, Just World Books.
- DUMAS Hélène (2020), *Sans ciel ni terre. Paroles orphelines du génocide des Tutsi (1994-2006)*, Paris, La Découverte.
- DUROUX Rose et MILKOVITCH-RIOUX Catherine (dir.) (2013), *Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre*, Chêne-Bourg, Georg.
- FANON Frantz (1967), *A Dying Colonialism*, Haakon Chevalier (trad.), New York, Grove Press.
- GATRELL Peter (2015), *The Making of the Modern Refugee*, Oxford, Oxford University Press.
- GIRARDEAU Zérane S. (2017), *Déflagrations. Dessins d'enfants, guerres d'adultes*, Paris, Anamosa.
- GLEASON Mona (2016), « Avoiding the Agency Trap : Caveats for Historians of Children, Youth, and Education », *History of Education*, 45, pp. 446-459.
- JOHNSON ONYEDUM Jennifer (2012), « "Humanize the conflict" : Algerian health care organizations and propaganda campaigns, 1954-62 », *International Journal of Middle East Studies*, 44(4), pp. 713-731.
- JOHNSON [ONYEDUM] Jennifer (2015), *The Battle for Algeria : Sovereignty, Health Care, and Humanitarianism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

<sup>51</sup> Pignot M., *Allons enfants...*, op. cit., p. 43.

<sup>52</sup> Tassadit Y., « Plantée comme un garçon... », art. cité, p. 37.

- HEBERT Patricia (2011), *Children during the Holocaust. Documenting Life and Destruction*, Lanham, AltaMira Press.
- HENNI Samia (2018), *Architecture of Counterrevolution : The French Army in Northern Algeria*, Zurich, gta Verlag.
- LAZREG Marnia (2020), *Islamic Feminism and the Discourse of Post-Liberation. The Cultural Turn in Algeria*, Londres, Routledge Press.
- LOCHY Emilie, « Alfred Brauner au château de la Guette », communication au colloque *Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre*, déc. 2011, France. En ligne, consulté le 2 octobre 2023. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00753845>.
- MACMASTER Neil (2009), *Burning the Veil*, Manchester, Manchester University Press.
- MARSHALL Dominique (2015), « Children's Drawings and Humanitarian Aid : Transnational Expressions and Exhibitions », *Journal of the CHA*, 26(1), pp. 1-31.
- MIRZOEFF Nicholas (2011), *The Right to Look : A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press.
- MIRZOEFF Nicholas (2012), *We are all children of Algeria*, Durham, Duke University Press. En ligne, consulté le 10 mars 2021. URL : <https://scalar.usc.edu/nehvectors/mirzoeff/We-Are-All-Children-of-Algeria>.
- PAS Niek (2014), « "Sauvez un enfant". Le soutien humanitaire néerlandais aux réfugiés algériens pendant la Guerre d'Algérie 1954-1962 », *Insaniyat. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, 65-66, pp. 143-157. En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/14829>.
- PIGNOT Manon (2019), « Drawing the Great War : Children's Representations of War and Violence in France, Russia, and Germany », in M. Honeck & J. Marten (dir.), *War and Childhood in the Era of the Two World Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 170-188.
- PIGNOT Manon (2012), *Allons enfants de la patrie : génération Grande Guerre*, Paris, Le Seuil.
- PIRRELI Giovanni (1962), *Racconti di bambini d'Algeria*, Turin, Einaudi.
- RAHAL Malika (2017), « Why Algeria's independence was a miracle », *Middle East Eye*. En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <https://www.middleeasteye.net/fr/node/64576>.
- ROCARD Michel (2003), *Rapport sur les camps de regroupement*, Paris, Mille et une nuits.
- RUTHSTROM-RUIN Cecilia (1993), *Beyond Europe. The Globalization of Refugee Aid*, Lund, Lund University Press.
- SACRISTE Fabien (2022), *Les camps de regroupement en Algérie : une histoire des déplacements forcés (1954-1962)*, Paris, Presses de Sciences Po.
- SPINA Rossella (2012), *Enfants de harkis et enfants d'émigrés. Parcours croisés, identité à recoudre*, Paris, Karthala.
- SRIVASTAVA Neelam (2018), « Le Fanon italien : révélation d'une histoire éditoriale enfouie », F. Fanon (dir.), *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, La Découverte, pp. 691-713.
- STARGAARDT Nicholas (2005), *Witnesses of War : Children's Lives Under the Nazis*, Londres, Jonathan Cape.
- STORA Benjamin (1991), *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte.
- STORA Benjamin (2012), « Le cinéma algérien, entre deux guerres », *Confluences Méditerranée*, 81(2), pp. 181-188.
- TARRADELLAS Anton (2017), « Les réfugiés de la guerre d'Algérie : enjeu diplomatique et humanitaire de la décolonisation (1956-1963) », mémoire de master, Université de Genève.
- TASSADIT Yacine (2013), « Plantée comme un garçon dans l'Algérie coloniale », *L'Homme & la Société*, 189-190(3), pp. 35-62.
- THENAULT Sylvie (2012), *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale. Camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob.

- TURSHEN Meredith (2002), « Algerian Women in the Liberation Struggle and the Civil War : From Active Participants to Passive Victims », *Social Research*, 69(3) pp. 889-911.
- WALL Irwin M. (2001), *France, The United States, and the Algerian War*, Berkeley, University of California Press.
- VIDAL Baptiste (2019), « De dessins d'enfants au film d'agit-prop : la genèse du film *J'ai huit ans* », *Genesis*, 49(1). En ligne, consulté le 15 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/4891>.
- VINCE Natalya (2010), « Transgressing Boundaries : Gender, Race, Religion and 'Françaises Musulmanes' during Algerian War of Independence », *French Historical Studies*, 33(3), pp. 445-474.