Vautier, un cinéaste au cœur d'un conflit colonial : la guerre d'Algérie

Pour théoriser sa manière de faire et d'utiliser les images, René Vautier reprend à son compte la formule d'un critique qui qualifiait ses films comme des productions d'intervention sociale : « *Le but du cinéma d'intervention sociale est pour nous de filmer ce qui est, pour agir sur le développement de cette réalité. Tous les groupes du documentaire se développent à partir de ces questions : à quoi sert de faire des images ? Qui sont les ennemis de nos images ?*»

Dans cette perspective, comment filmer en professionnel la guerre d'Algérie ?
Comment témoigner d'un évènement traumatisant avec le cinéma ?

L'analyse du corpus des films de Vautier peut éclairer son itinéraire et, en même temps, les rapports qu'il tisse avec l'Algérie dans un contexte troublé. Il est alors pertinent de comparer la quantité d'images produites par l'Armée française et les cinéastes (professionnels, amateurs) à celles réalisées du côté algérien pour mesurer l'écart qui sépare alors l'État français des maquisards et révolutionnaires algériens. C'est dans cet interstice que vient se glisser le travail de René Vautier, faisant ici écho à une citation de **Serge Daney dans Les Cahiers du cinéma en 1980 « *les pays pauvres sont pauvres aussi en images d'eux-mêmes* ».**

Toute sa vie, René Vautier a filmé dans le but de libérer la parole pour panser les plaies et établir un dialogue illustré d'une rive à l'autre de la Méditerranée.

Algérie en flammes, René Vautier,1958

1. Raconter l'histoire de l'Algérie, de la période coloniale à son indépendance, par l'usage de l'archive et du témoignage

Pour comprendre la guerre d'Algérie, il faut éclairer les processus de colonisation qui poussent le peuple algérien vers son émancipation. Par son cinéma, Vautier cherche ainsi à **rendre visible et sensible la réalité de l'exploitation et des révoltes** qui naissent contre cette exploitation. Dans ce but, entre fiction ou documentaire, son esthétique se rapproche d'une forme que l'on pourrait qualifier de « cinéma-vérité ». **Il utilise l'archive et le dispositif des entretiens filmés pour asseoir son propos**, lui donner de l'épaisseur et de l'incarnation.

Après *Afrique 50*, René Vautier avait fait le constat d'un racisme prégnant de la part des « gens en uniformes ». Il commence alors un travail à partir de documents d'archives et notamment de récits des généraux qui ont fait la conquête du pays. Cette matière lui donne l'idée d'entreprendre la réalisation d'un documentaire sur l'histoire de la colonisation de l'Algérie par l'armée française.

Afrique 50, René Vautier, 1950

Ce film *Une nation, l'Algérie* (1954), probablement le premier film sur la guerre d'indépendance, relie l'origine des chambres à gaz aux techniques militaires françaises coloniales d'« enfumades » décidées initialement par le Maréchal Bugeaud contre des tribus réfugiées dans des grottes le 18 juin 1845 :

> *“ En me basant sur les témoignages des colonels qui avaient participé aux "enfumades" du Dahra, je me disais en fait que si on analyse bien les choses, ils avaient inventé les chambres à gaz. En effet, on avait enfumé des tribus dans les grottes où elles étaient réfugiées. Je crois que c'est le colonel Pélissié qui déclarait avoir fait allumer des feux à l'entrée des grottes, feux qui avaient brûlé toute la nuit, alimentés par les soldats. Au matin, 692 ou 732 cadavres, je ne sais plus, hommes, femmes, enfants avaient été sortis. De quoi s'agissait-il, si ce n'est d'une chambre à gaz ? Ensuite, un général avait envoyé un message à toutes les troupes, en citant cet exemple et en disant que c'était ainsi qu'il fallait faire… ”*

Dans ce film, originalité du propos, **les lectures des témoignages sont illustrées par des dessins réalisés en Algérie entre 1830 et 1848**. D'ailleurs, sur une idée personnelle du réalisateur, le dispositif de mise en scène des dessins d'*Une nation, l'Algérie* sera ré-exploité par Yann Le Masson et Olga Baïdar-Poliakoff en 1961 dans le court métrage *J'ai huit ans*.

René Vautier recueille des heures de témoignages sur la façon dont l'histoire de la guerre d'Algérie se construit. Il tisse son discours en interrogeant les archives, mais aussi en s'appropriant par la mise en scène les témoignages et en élaborant des **entretiens filmés « fictionnalisés »**. Par l'usage de ce dispositif, le film de fiction *Techniquement si simple* (1971) est, à ce titre, d'une efficacité formelle redoutable. Le cinéaste fait donc le choix de mettre en scène le témoignage d'un acteur qui joue le rôle d'un ancien appelé du contingent. Filmé chez lui en plan poitrine avec une bouteille de vin sur la table, celui-ci raconte d'une façon très détachée son action, à savoir poser des mines, sans jamais s'interroger sur les répercussions de ses actes : il obéit.

Ce monologue d'une extrême banalité, tant dans les faits que dans la dimension et les responsabilités du personnage, est pourtant glaçant. En effet, même si le choix du noir et blanc renforce la distanciation avec l'interlocuteur, **le spectateur assiste impuissant à la construction d'un discours sur la banalité du mal**. En 1970, dans *La Caravelle*, le réalisateur utilise le même dispositif de l'entretien filmé.
Dans un plan-séquence, une jeune institutrice française qui enseigne en Tunisie raconte les souvenirs traumatisants d'un de ses jeunes élèves orphelins algériens.

Techniquement si simple, René Vautier, 1971

La Caravelle, René Vautier, 1970

D'autres films comme *La nuit du dernier recours* (1984) ou *Déjà le sang de mai ensemençait novembre* (1985) racontent des événements de la guerre d'Algérie selon un procédé identique. *La nuit du dernier* recours revient, témoignages français et algériens à l'appui, sur **la genèse du 1er novembre 1954 et le déroulement de cet acte fondateur de l'insurrection algérienne**. Dans ce film, René Vautier utilise le témoignage de Jean Vaujour, l'un des derniers grands témoins du déclenchement de l'insurrection algérienne à la Toussaint 1954, en fonction comme directeur de la sûreté générale à Alger.

En 1985, dans *Déjà le sang de mai ensemençait Novembre*, **Vautier interroge le temps long de la colonisation** et tente d'expliquer comment, après plus de cent vingt ans d'occupation française et de régime "d'apartheid", le peuple algérien en est venu à prendre les armes pour récupérer sa souveraineté. Dans ces deux réalisations, on retrouve aussi des interviews de Germaine Tillion et de Kateb Yacine.

Entre 1980 et 1985, René Vautier enregistre les témoignages de personnes ayant vécu, observé ou analysé le conflit algérien : Mohamed Moulay, Ali Rouchaï, Mohamed Loulli, Germaine Tillion, Paul Teitgen, Pierre-Vidal Naquet, le colonel Antoine Argoud, les généraux Jacques Pâris de Bollardière et Jacques Massu, mais aussi des anonymes et des victimes de la guerre d'indépendance algérienne. **Il envisage de réaliser en images une autre histoire de la guerre, telle qu'elle n'a jamais été montrée**, « *une histoire audiovisuelle de la guerre d'Algérie, racontée par ceux qui, Français ou Algériens, l'ont vécue dans leur chair* ». Ce projet intitulé *Des images pour écrire l'Histoire ensemble* ne verra pas le jour en tant que tel.

La nuit du dernier recours, René Vautier, 1984

Déjà le sang de mai ensemençait novembre, René Vautier, 1985

Mais, à la demande des journalistes du *Canard Enchaîné* accusés par Jean-Marie Le Pen pour un article dénonçant le passé de tortionnaire du député européen, **le cinéaste met à la disposition de la justice, une partie de ces rushes comme pièces à conviction devant la 17e chambre correctionnelle en 1984**. Il réalise alors *A propos de l'autre détail*, un film d'histoire et d'actualité à partir des témoignages de victimes algériennes torturées pendant la guerre. À mesure que ces témoins disparaissent, **leurs récits deviennent des archives précieuses pour écrire une histoire commune franco-algérienne.**

2. Filmer la guerre et l'indépendance de l'Algérie au plus près

De 1956 à 1958, René Vautier rejoint le maquis et le Front de libération nationale (FLN) pour y tourner *Algérie en flammes* :

> *“ On m'a demandé (...) si j'allais tourner à côté du maquis. J'ai acquiescé en disant que ces Algériens qui se battaient pour leur indépendance, pour ne plus être Français, étaient encore Français pour l'instant. Et j'estimais que j'avais le droit, en tant que Français aussi, d'origine bretonne, d'aller voir pourquoi ils ne voulaient plus être Français. Je suis donc passé en Algérie où j'ai tourné Algérie en flammes, au maquis. Dès lors, il n'était plus possible de rentrer en France ”*

Ce film montre la vie quotidienne des maquis de l'Armée de libération nationale (ALN) dans les Aurès-Nementcha et à la frontière algéro-tunisienne, le long du barrage électrifié que l'armée française était en train d'édifier.

Jour après jour, Vautier filme le quotidien non seulement dans les moments intenses de sabotage des transports ferroviaires, des combats, mais aussi dans ceux plus calmes de repos, de discussion, de repas, ou encore lors de leurs rencontres avec les populations civiles.

Le passage où sont montrés des corps lors du massacre de Sakiet Sidi Youssef constitue une séquence cruciale et un document exclusif. Tourné dans le maquis algérien et diffusé à travers le monde, hors de France : on dénombre 460 copies en quatorze langues, le film *Algérie en flammes* constitue une œuvre matricielle à double titre puisque, d'une part, on trouve des extraits dans de nombreuses productions de long et court métrage et, d'autre part, parce que **Vautier forme autour de lui un petit groupe de combattants au maniement de la caméra**. Son engagement est total à tel point que pendant le tournage d'*Algérie en flammes* en 1958 lors d'un échange de tirs entre maquisards algériens et parachutistes français, René Vautier est blessé. Aux prises directes avec l'action du FLN, il filme les soldats français qui le visent et atteignent sa caméra, dont un morceau reste incrusté dans son crâne. **Pour Thomas Voltzenlogel, cet évènement remarquable « *dit quelque chose du rapport à la réalité et à la nécessité de produire des images là où il n'y en a pas* »**, mais il éclaire surtout l'engagement direct d'un cinéaste sur le théâtre des opérations d'un conflit colonial. Pour lui, à l'instar de Robert Capa sur le front de la guerre d'Espagne, l'intervention du cinéaste est un impératif, car il est impossible et inacceptable de se taire.

Algérie en flammes, René Vautier, 1958

Algérie en flammes, René Vautier, 1958

Il faut dire aussi que c'est la pratique du cinéma qui incite René Vautier à devenir militant. Ainsi, sa recherche esthétique du réalisme documentaire sur le théâtre des opérations d'Algérie n'est pas éloignée de l'idée d'une « écriture réaliste » décrite ici par Bertolt Brecht : « *se laisser consciemment influencer par la réalité et en retour influer consciemment sur elle* ».

Plus tard, en 1963, dans *Un peuple en marche*, documentaire réalisé lors des premiers mois de l'indépendance de l'Algérie, **René Vautier et ses élèves algériens bâtissent l'image d'un peuple en marche qui doit accomplir une formidable mutation**. Ils filment la dynamique de l'indépendance. Dans ce contexte, le cinéma politique ne consiste pas à partager « intellectuellement » ou « idéologiquement » une lutte mais à l'accompagner, caméra au poing.

Au début des années 80, une vingtaine d'années après l'indépendance, Vautier retourne en Algérie. Il produit *Guerre aux images en Algérie* où il analyse le rôle des films et *a fortiori* du cinéma sur le conflit. **Ce film met en perspective l'histoire des créateurs et des images tournées pendant la guerre d'Algérie et l'impact de leur diffusion de part et d'autre de la Méditerranée.**

Un peuple en marche, René Vautier, 1963

Il permet de comprendre le rôle joué par l'iconographie dès 1954 pour témoigner des réalités de la guerre et de la répression coloniale. **Dans ce film, Vautier utilise des clichés de ses films précédents comme archives,** avec, par exemple, des séquences d'*Algérie en flammes*.

Son œuvre rappelle Emmanuel Barot n'est pas « *un instrument du politique parmi d'autres - le risque est majeur, et bien connu, de l'édification et de la propagande -* » mais « *où par lui-même, par ses contenus, par ses modes de construction, et par son mode de production, il doit incarner sa propre finalité - l'émancipation - c'est-à-dire toujours être le principe auquel il s'ordonne* ».

3. Quand le cinéma du réel empiète sur la fiction

En 1971, dans un essai préalable au tournage de *Avoir vingt ans dans les Aurès*, intitulé *Techniquement si simple*, René Vautier met en scène un technicien coopérant qui se remémore son « travail technique » lorsque, durant le conflit algérien, il installe des mines qui tuent encore de nombreux civils. L'ancien appelé s'étonne de l'absence de courtoisie et de tact du réalisateur qui le confronte aux souvenirs d'enfants mutilés. **Cette réaction est tout à fait symptomatique de la profonde méconnaissance de l'Algérie par les Français qui y furent précipités**, et de l'inhumanité des actes commis en toute légalité. Par cette fiction, Vautier expose ici un point de vue personnel à travers sa position sociale : celle de l'intrus blanc, celui qui appartient à la communauté des colons.

Dans cette même optique, la fiction comme document réaliste qui se déploie dans *Avoir vingt ans dans les Aurès* s'inscrit dans la même veine. **Inspiré par l'histoire de Noël Favrelière, soldat français qui déserte en 1956 avec un prisonnier algérien**. L'enquête réalisée dans ce cadre va très vite infléchir son orientation politique et esthétique. En effet, par ses recherches et son expérience, René Vautier est conduit à découvrir la grande misère et l'exploitation subie par les peuples africains. Ainsi, selon Thomas Votzenlogel :

> *“ Il se produit au cours du film, un renversement de regard. Le regard du cinéaste est d'abord porté en direction des peuples africains. Mais rapidement, la misère et l'exploitation apparaissent ; le regard se trouve alors vers cet autre invisible sur les lieux mêmes de la misère et de l'exploitation coloniale : les colons blancs ”*

Avoir vingt ans dans les Aurès, René Vautier, 1971

La mise en scène de la reconstitution historique dans *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1971) s'articule à mi-chemin **entre fiction et documentaire par l'introduction de l'évènement dans le tournage**. Les acteurs n'incarnent pas des personnages clairement définis dans le scénario, ils « performent » le processus d'isolement du groupe sur le territoire occupé et leur rapport au désert. Le choix de rendre compte de la réalité de la guerre par une image granuleuse corrobore le parti pris quasi documentaire du film.

La mise en scène de l'attente permet aux soldats la remémoration d'épisodes de la guerre. Ainsi à côté de courtes séquences de flash-back commentées en monologue dans une sorte de vision intérieure par les personnages, **Vautier introduit des images documentaires, comme sorties de leur mémoire**. Il s'agit d'images enregistrées au moment du tournage d'*Algérie en flammes*. **Elles montrent le sort des populations civiles déplacées, leurs villages détruits en représailles à l'aide apportée aux fellaghas, les morts de Sakiet Sidi Youssef**.

L'année suivante, en 1973, dans *La folle de Toujane - ou comment on devient un ennemi de l'intérieur*, René Vautier retrace les itinéraires de deux amis d'enfance, Roger instituteur breton parti enseigner en Tunisie, puis citoyen dans l'Algérie en guerre où il prend parti, tandis que Gwenn, animatrice de radio choisit, quant à elle, la voie de la neutralité. Leur histoire d'amour se déploie sur fond d'histoire politique. Dans ce film, Vautier intègre aussi ses propres archives visuelles et notamment ces plans très impressionnants des victimes du bombardement français sur le village de Sakiet Sidi Youssef en février 1958.