



Soirée René Vautier

Avoir 20 ans dans les Aurès

Un film de René Vautier (1972), avec Philippe Léotard (Lt Perrin), Alexandre Arcady (Noël), Hamid Djellouli (Youssef), Jean-Michel Ribes (le curé). 1 h 37 min

Le Petit Blanc à la caméra rouge

Un documentaire de Richard Hamon (2007), coproduit par Vivement Lundi!, la Cinémathèque de Bretagne et France 3 Ouest. 52 min

Afrique 50

Un documentaire de René Vautier (1950). 20 min

La chaîne Cinécinéma Classic rend hommage à un cinéaste qui, depuis bientôt soixante ans, met son talent au service de toutes les causes de la gauche militante et brave les censures qui ont cherché à entraver son combat. Antimilitariste dans *Avoir 20 ans dans les Aurès*, où il dénonce les exactions des militaires français en Algérie, il est aussi l'auteur d'un impitoyable brûlot anticolonialiste, *Afrique 50*, film rare dont un documentaire, en complément de cette soirée, retrace l'incroyable aventure.

Cinéma engagé

Histoire, éducation au cinéma et philosophie, première et terminale

Avoir 20 ans dans les Aurès

Pendant la guerre d'Algérie, une patrouille française opère dans les Aurès. Composé d'insoumis dont l'officier, le lieutenant Perrin, a réussi à faire un « commando de chasse » apte à tuer, à passer à tabac et à violer, le groupe est pris dans une embuscade et doit se réfugier dans la montagne avec un blessé dans ses rangs et deux prisonniers. Informés du putsch d'Alger, les soldats se rebellent contre le lieutenant mais, la menace du coup d'État écarté, celui-ci retrouve son autorité. Demeuré farouchement antimilitariste, Nono est contraint de surveiller un des prisonniers, Youssef, avant la « corvée de bois ». Il déserte avec lui. Les deux fuyards trouvent de l'aide auprès d'une famille de nomades. Mais Nono compromet ces derniers en leur faisant cadeau de son insigne : lorsqu'il retourne le lendemain au campement, les paras ont exécuté la famille. Seul le petit garçon a survécu et abat Nono. Ses camarades du commando décident de le venger.

Avoir 20 ans dans les Aurès est le premier film de fiction sur la guerre d'Algérie, réalisé dix ans après les faits qu'il évoque. Projeté lors de la Semaine de la critique au Festival de Cannes en 1972, il obtient le prix de la critique internationale.

Un quasi documentaire

> Dégager ce qui relève de la démarche documentaire.

- *Une chronique sur le vif.* Le film apparaît par bien des aspects comme un reportage sur un commando en opération. Il est tourné dans le Sud tunisien (dont les paysages ressemblent à ceux des Aurès algériens), en 16mm d'où son grain épais, avec de nombreux plans caméra à l'épaule et une prise de son directe qui conserve les imperfections (vent, dialogues parfois inaudibles) mais donne au film un aspect documentaire propre au « cinéma vérité ». Les comédiens incarnant les soldats sont, à l'exception du lieutenant Perrin (Philippe Léotard), des non-professionnels auxquels a été donnée la consigne d'improviser leurs dialogues en fonction de la situation éprouvée.
- *Des faits authentiques.* Le point de départ du film (des appelés bretons insoumis deviennent des soldats aguerris et violents) est une réalité, tout comme la désertion de Nono : la seconde partie du film s'inspire du livre de Noël Favrelière (le prénom est conservé) : *Le Désert à l'aube* (Minuit, 1960). Enfin, le récit s'appuie sur de très nombreux témoignages (« 800 heures », précise le carton qui ouvre le film), la véracité de chaque séquence pouvant être « certifiée par un minimum de cinq témoins ».
- *Distanciation.* L'adjonction de plusieurs images tournées à d'autres époques (exhumation de restes humains d'un charnier), de chansons antimilitaristes et de la voix *off* relatant l'expérience de la guerre (la voix se détache souvent nettement du substrat sonore du film-reportage) établit une distance par rapport à l'image saisie sur le vif et ramène au premier plan le point de vue militant du cinéaste.

Une fiction de guerre

> Dégager ce qui relève de la fiction.

- *Un film de genre ?* Par sa structure, il relèverait du genre du film d'aventures ou de guerre : un groupe de soldats sans cesse harcelé par l'ennemi s'aguerrit ; l'un d'eux déserte et cherche à gagner la frontière. La fiction obéit ainsi à la logique de résolution d'une situation problématique et entretient une tension dramatique qui va crescendo : le groupe s'en sortira-t-il ? et le fuyard et son captif ? Ici ou là, des moments de suspense tiennent en haleine le spectateur. Échappant à la règle du plan en continu (plan-

séquence), des séquences sont savamment découpées, lors des scènes d'action particulièrement.

- *Des flash-backs.* Des retours en arrière expliquent la situation et décrivent les étapes d'une déshumanisation. Ils sont trois dans la première partie du film, provoqués par la réflexion de l'instituteur blessé : « installation » du lieutenant à la tête du commando ; reprise en main du groupe par l'officier qui va faire de ces « têtes dures » des combattants capables de tuer ; saccage du douar et massacre de ses habitants. Ces flash-backs contribuent à gratifier les personnages d'une dimension humaine, morale et même politique.

Des trajectoires morales

> Analyser les trajectoires morales des principaux personnages.

- *Le lieutenant Perrin.* Il exerce son métier sans état d'âme. Meneur d'hommes habile qui discute, sans jamais s'emporter, d'égal à égal avec ses hommes, il joue machiavéliquement de la solidarité du groupe qu'il a sous ses ordres (« Moi ce qui m'intéresse, c'est votre groupe », annonce-t-il, précisant qu'en cas de refus ils risquent la séparation). Cynique face à l'idéalisme des insoumis, il leur impose des principes en retournant les leurs.
- *L'instituteur.* Syndicaliste, il a une conscience politique et son insoumission se double d'une action militante : « ne pas se couper des masses », être aux côtés des camarades afin de les sensibiliser à la nécessité de l'engagement anticolonialiste. Il s'oppose ainsi au lieutenant dans sa mission de modeler les esprits des soldats. Mais, symboliquement, il est blessé dès le début.
- *Nono.* Noël est mu par un orgueil inconscient mais courageux (il vient au secours d'un blessé sous le feu ennemi). Il est finalement le seul réfractaire et oppose au groupe déshumanisé un refus personnel qui débouche sur l'action (désertion, protection de Youssef). S'il ne cherche à convaincre personne, s'il semble marqué par un idéalisme assez naïf et un individualisme sensible (sa désertion apparaît comme un acte de révolte personnelle), cette absence de conscience politique n'empêche nullement de voir en lui le personnage positif et exemplaire du film. Or, à l'inverse du personnage réel dont il s'inspire, Noël meurt. Un destin à la Camus qui rend amère la fin du film mais nous convainc que la mort à laquelle il a été voué rachète ses camarades. ■

Pour en savoir plus

- VAUTIER René, *Caméra citoyenne. Mémoires*, Apogée, 1998.

Rédaction Loïc Joffredo, CNDP

Crédit photo Mas o Meno

Édition Émilie Nicot et Anne Peeters

Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

www.cndp.fr/tice/teledoc/

«Aujourd'hui, la censure relève de contraintes économiques»

Questions à Laurent Garreau, historien du cinéma

Afrique 50 eut maille à partir avec la censure. Comment était-elle exercée à l'époque ?

René Vautier est confronté aux autorités coloniales pour tourner son film. Sur place, les forces de l'ordre lui refusent le droit de filmer en vertu d'un décret du 11 mars 1934 (signé Pierre Laval!) qui régit les prises de vues cinématographiques dans les colonies françaises en Afrique. La commission de contrôle des films exerce, quant à elle, une censure nationale et centralisée. Elle a un rôle consultatif. C'est le ministre chargé de l'Information qui a la responsabilité de la délivrance du visa et d'éventuelles restrictions d'exploitation. Les producteurs peuvent consulter la commission avant le tournage pour examen du scénario. Quand elle est créée en 1945, la censure est composée du même nombre de représentants ministériels que de représentants professionnels. C'est en 1950 qu'un décret permet aux associations familiales de siéger. Les professionnels considèrent cette réforme comme une atteinte à la parité de la commission. Ils protestent en démissionnant.

Quels types de films étaient alors censurés ?

La censure interdit les films à caractère politique. Les films de propagande communiste sont tout particulièrement frappés. Des films soviétiques comme *La Bataille de Stalingrad* sèment le trouble au sein de la commission. Lors de la séance du 15 décembre 1949, à l'issue d'un scrutin où le nombre de votants en faveur de l'interdiction est parfaitement égal à celui des votants pour la délivrance du visa, le président de la commission refuse d'arbitrer, estimant que la décision finale revient au gouvernement. Mais en mai 1950, le nouveau président de la censure considère que le film *La Chute de Berlin* constitue «un puissant instrument de propagande pour les Soviétiques». La guerre froide a alors des effets irrémédiables sur la commission de contrôle.

La censure interdit également des films jugés immoraux. Connaissant les risques qu'ils prennent, des producteurs avisés ont tendance à envoyer les scénarios de leurs longs métrages à la commission avant de démarrer le tournage. C'est ce que fait le producteur du film de Max Ophüls, *Le Plaisir*, adaptation de nouvelles de Maupassant. Le représentant du ministère de l'Intérieur constate que ce scénario est «grivois, licencieux, jamais grossier, ni graveleux, et, il faut bien le reconnaître, assez typiquement français comme genre». Mais les producteurs de courts métrages prennent très rarement cette précaution. Parmi les courts érotiques de ces années-là, le film *Cuba à Montmartre* est autorisé sous réserve

de la coupure d'une séquence où l'on voit «une indigène dont les poses sont pour le moins choquantes»!

Avec de Gaulle et le ministère de l'Information, comment évolue cette censure ?

Le décret du 18 janvier 1961 marque le début d'une nouvelle époque pour le contrôle des films en France. Dorénavant, la protection de la jeunesse est l'une des missions officielles de la commission. Des membres choisis parmi les sociologues, psychologues, éducateurs, médecins et pédagogues doivent y veiller. La censure peut aussi interdire un film aux moins de 13 ans. Les producteurs français sont obligés de soumettre leurs scénarios à la précensure. Ces dispositions entraînent une chute du nombre d'interdictions totales de longs métrages et une augmentation du nombre d'autorisations avec coupures ou avertissements entre 1961 et 1965. Dans la fameuse affaire de *La Religieuse* de Jacques Rivette, malgré un avis favorable de la commission, le secrétaire chargé de l'Information Yvon Bourges lui-même décide de refuser de délivrer le visa au producteur. En avril 1966 à l'Assemblée nationale, il nie tout durcissement de la censure sous de Gaulle en indiquant que la V^e République aurait été, jusqu'alors, deux fois plus libérale que la IV^e. L'importance prise par la «précensure» explique partiellement cette évolution.

Quand a fini la censure politique ? Est-elle encore exercée aujourd'hui sous une autre forme ?

Sous la présidence de Georges Pompidou, la nomination d'un socialiste à la tête de la commission de contrôle des films en 1971 met fin à la censure politique. Les années 1970 se caractérisent par une lente agonie de la censure, qui disparaît dans les années 1980. Aujourd'hui, les nouvelles formes prises par la censure relèvent plutôt de contraintes économiques. La plupart des investisseurs seront plus enclins à financer des productions qui s'adressent au plus grand nombre. Les valeurs promues par ce critère du goût du public le plus large n'incitent bien évidemment pas à l'audace et à l'impertinence. ■

Laurent Garreau est chercheur associé du département de l'audiovisuel de la BNF, responsable du fonds audiovisuel du CNDP et président de l'association Les trois lumières qui réunit chercheurs, doctorants et docteurs de l'Université de Paris I. Il vient d'achever une thèse sur la censure cinématographique en France entre 1945 et 1975.

Le Petit Blanc à la caméra rouge

En alternant extraits du film *Afrique 50*, entretiens avec René Vautier, images du cinéaste sur les plages de sa Bretagne natale, et son retour en Afrique près de cinquante ans après le tournage d'*Afrique 50*, le documentaire revient sur la carrière du réalisateur militant et retrace l'incroyable aventure de son premier grand film anticolonialiste, pour lequel Vautier fut condamné à un an et un jour de prison.

Afrique 50

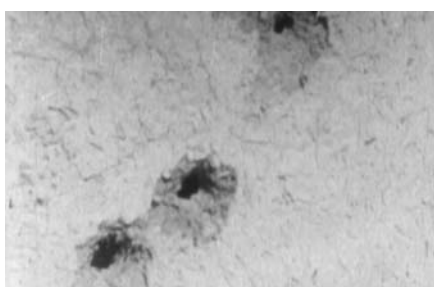
Commandé en 1949 par la Ligue française de l'enseignement, ce qui devait être un film sur la vie en Côte d'Ivoire, en Haute-Volta (devenue Burkina Faso), au Sénégal et au Soudan français (Mali), devient le premier film anticolonialiste français, dont les images sont tournées illégalement et dont la diffusion est clandestine. Le documentaire dénonce l'oppression et la répression menées par les colons et montre les tentatives d'organisation des travailleurs africains en lutte pour leur indépendance.

Un cri de révolte

Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

***Afrique 50* est considéré comme le premier film français radicalement anticolonialiste. Né des images que René Vautier, qui devait travailler initialement pour la Ligue de l'enseignement, a tournées clandestinement en Afrique occidentale française et montées dans des conditions rocambolesques, le film est diffusé alors grâce à des réseaux militants et des associations de jeunesse.**

Afrique 50 apparaît de prime abord comme un cri de révolte poussé spontanément par un jeune cinéaste de 21 ans révolté par la découverte d'une réalité africaine qu'il ne soupçonnait pas. Le commentaire, dont on sait qu'il a été enregistré par Vautier lui-même improvisant d'une voix tremblée un texte au ton virulent qui n'est pas dénué d'emphase, contribue largement à cette première impression. Or, loin d'être aussi brut qu'il y paraît, le film répond à une logique argumentative qui s'appuie sur une démarche théorique et réflexive d'un cinéaste militant aguerrri. Vautier, dans sa dénonciation de la colonisation en œuvre en Afrique noire, va au fond des choses et ne s'en tient jamais à leur apparence. D'emblée, le film nous invite à suivre le cheminement d'une prise de conscience et, selon le procédé de la voix intérieure du rédacteur d'un carnet de voyage, s'adresse au spectateur : « Les seuls blancs qui sont entrés avant toi dans ce village... » Des plans d'enfants souriant à la caméra [1] laissent penser que cette dernière épouse étroitement le point de vue empathique d'un cinéaste en quête d'une autre réalité et qu'il s'écarte ainsi de la vision « objective » de la caméra des actualités cinématographiques de l'époque ou de celle des ethnographes qui sillonnaient alors l'Afrique.

Le film comporte trois parties de durées sensiblement égales. La première offre de l'Afrique rurale l'image faussement rassurante d'un continent figé dans sa quiétude immémoriale et déconstruit habilement les clichés par le commentaire. Le pittoresque ne parvient plus à faire oublier la grande pauvreté : pagnes et boubous sont insuffisants quand les nuits sont froides, le Niger est un fleuve sale, les villages sont dépourvus d'écoles et de dispensaires. Du réveil au crépuscule (selon le déroulement de la première partie du film), la journée au village apparaît comme un long combat contre la misère. La deuxième partie aborde l'oppression dont les Africains sont victimes : un village réfractaire à l'impôt a été rasé, ses habitants passés par les armes. Ici sont privilégiés des effets plus démonstratifs : des impacts de balles sur la terre des cases [2], des traînées de sang, des douilles, des colonisés trimant... Les images frappent, autant que les procédés rhétoriques qu'emploie le commentateur révolté : anaphores (« les troupes ont cerné le village, elles ont tiré, elles ont tué »), répétitions (« les balles françaises »), comparaisons scandaleuses (« les nègres sont moins chers que le mazout »). Bientôt, la virulence du propos autorise les juxtapositions d'images excessives, suscite des symboles (les vautours et les façades des sociétés coloniales [3 et 4], les Africains portant des fardeaux et le bousier roulant sa boule). L'empreinte de l'Européen est toujours en creux. Absent à l'image, il pèse cependant sur chacune des réalités mises en avant.

Quand la deuxième partie du film repose sur l'opposition (du blanc et du noir, de la France oublieuse de ses valeurs et de l'Afrique opprimée, de la modernité coloniale et de la misère africaine), la troisième partie, enfin, par un habile retournement, repose sur l'idée d'union. Celle des Africains eux-mêmes d'abord, dont les plans montrent les rassemblements en nombre toujours croissant dans la contestation [5], le ralliement aux idéaux mêmes d'une métropole qui les a reniés. Le film évoque le drapeau tricolore, la Constitution, Oradour, les résistants fusillés naguère pour la liberté. La mémoire de la Résistance est ici invoquée pour justifier le combat des Africains. Partant d'une réalité locale, le film évoque une internationalisation de la lutte contre la colonisation : juxtaposant les images de manifestations en Afrique et en France, il souligne l'espoir d'une union des opprimés face à l'injustice. Promoteur d'une pensée de la gauche communiste alors farouchement anticolonialiste, *Afrique 50* s'achève ainsi dans la promesse de lendemains qui chantent : camarade africain, tu n'es plus seul !