1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016

Varia

Décadrages, n° 29-30, printemps 2015, « René Vautier », dossier coordonné par François Bovier et Cédric Fluckiger

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5146>

DOI : 10.4000/1895.5146

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 226-229

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « *Décadrages*, n° 29-30, printemps 2015, « René Vautier », dossier coordonné par François Bovier et Cédric Fluckiger », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5146> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5146>

L'épilogue revient finalement, en quelques sections, sur la question de la subjectivité de ces interprétations ou « analyses [...] parfois flâneuses » (p. 146), en proposant deux décalages qui repolitisent quelque peu les enjeux. Tout d'abord, qu'en est-il de l'invisibilité des femmes ? Ensuite, à partir du roman *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (1952) de Ralph Ellison, qu'en est-il de l'invisibilité réelle des Noirs dans les sociétés occidentales ? Ces intrusions des questions féministes ou post-coloniales se trouvent closes par un envoi ramenant l'homme invisible à un problème essentiellement cinématographique : « Le seul corps de l'homme invisible, c'est le film. [...] Le film seulement : le cinéma y déploie un destin que la littérature n'aura pu assumer » (pp. 156-157), celui d'interroger la « figure humaine » (p. 157), et de mettre en scène finalement rien d'autre que la conscience (p. 158). C'est peut-être finalement à cette tentative-là que ferait référence l'autre terme du sous-titre qui reste un peu mystérieux après la lecture de l'ouvrage : la terreur.

Benoît Turquety

NOTES DE LECTURE

***Décadrages*, n° 29-30, printemps 2015, « René Vautier »**, dossier coordonné par François Bovier et Cédric Fluckiger

René Vautier est mort en janvier 2015, au moment même des attentats contre *Charlie Hebdo*... Coïncidence troublante qui a fait passer une peu inaperçue sa disparition. On doit donc saluer la bonne initiative de la revue *Décadrages* publiée par une association homonyme émanant de la section cinéma de l'Université de Lausanne. Cette grosse revue de format carré, à la présentation soignée, abondamment illustrée en noir et blanc, paraît à un rythme semestriel et consacre la plus grosse partie de chacun de ses numéros à un dossier monographique souvent dédié à un cinéaste.

Bien que contemporaine, la filmographie de Vautier restait à établir scientifiquement car elle recèle des zones d'ombre. Un certain nombre de ses films ont disparu, parfois dans des conditions dramatiques : les premiers ont été censurés en France (*Algérie en flammes*), certains sont perdus (*Un Homme est mort*, *Une nation*, *l'Algérie*), et en 1983 ses archives ont été saccagées probablement par un commando d'extrême droite. Il a d'autre part participé à des films d'autres, on ne sait pas toujours lesquels : son nom figure au générique de *Classe de lutte* (1967), le premier film du groupe Slon (et non Medvedkine) à Besançon, mais ce film n'est pas dans la filmographie ; on verra enfin plus loin que certains de ses films revendiquent un statut « collectif ». La recherche sur un cinéaste aussi immédiat s'apparente donc parfois à une archéologie.

C'est Oriane Brun-Moschetti et Moïra Chappeda-laibe-Vautier qui ont pris en charge la délicate entreprise d'établir cette filmographie. Leur travail est exemplaire. Très documentée, elle couvre 20 pages et donne, en particulier, l'information précieuse sur les endroits où les films sont conservés, leur format, lesquels sont ou ont été édités en vidéo. Cette liste deviendra une référence. Il faut saluer au passage la Cinémathèque de Bretagne, qui a conservé et restaure ses films, et Les Mutins de Pangée, association qui a entrepris de les éditer en DVD.

Tanguy Perron de son côté prend en charge une biographie du cinéaste. Celle-ci est présentée comme un témoignage personnel sur le mode d'une connivence revendiquée : il a bien connu le réalisateur, il partage ses idées et même son idéologie, il admire son courage, son engagement et son œuvre. Cet atout certain entraîne parfois à quelque aveuglement. Perron glisse prudemment (p. 156 note 5) sur les liens qui ont uni Vautier à Roger Garaudy (orthographié « Garaudie » dans la filmo, mais c'est bien lui), auquel le réalisateur a consacré un documentaire en VHS en 1984 – dont on ne sait s'il a été conservé – à un moment où l'ancien notable du Parti Communiste avait déjà commencé la glissade fatale qui allait le mener au négationnisme... après avoir été exclu

du PC en 1970 pour révisionnisme et s'être converti à l'Islam en 1982. Il avait été défendu à son procès par Jacques Vergès et reçu le soutien de l'Abbé Pierre et de... René Vautier. Ces zones d'ombre, il y en a quelques-unes, n'empêchent pas la dimension proprement épique de la vie de Vautier qui force l'admiration : engagé très jeune dans la Résistance, un des très rares Français passés du côté des rebelles algériens pendant la guerre d'Algérie, un des pères du jeune cinéma algérien après l'indépendance, banni de France jusqu'en 1969, à son retour investi dans la lutte régionaliste bretonne, acteur incontournable du cinéma ouvrier et des entreprises du cinéma collectif et militant, luttant contre les marées noires et l'énergie nucléaire, conduisant un combat sans cesse renouvelé contre la censure. Partant de quoi il était difficile d'éviter l'hagiographie, ce à quoi ce numéro réussit pourtant très bien à échapper.

Le cas Vautier pose aujourd'hui des questions cruciales qu'on peut regrouper en deux entrées problématiques : politiques et formelles.

La fidélité inconditionnelle de l'homme au Parti Communiste va déterminer ses choix cinématographiques mais avec des nuances non négligeables. Comme le désigne Perron, Vautier est un « communiste particulier » pour lequel la loyauté n'exclut pas une liberté de pensée et d'action. Par exemple, notent Claire Nicolas, Thomas Riot et Nicolas Bancel, son combat précoce pour la cause de l'indépendance algérienne outrepassa largement les prudenances du PCF aux débuts de la guerre. De même son engagement dans la cause régionaliste dans les années 1970. Il a souvent un tour d'avance, mais peut aussi avoir un tour de retard. En 1962, il opte pour le socialisme de Ben Bella – africanisme, réforme agraire, droits des femmes, alphabétisation, rôle de la classe ouvrière... – et ne voit pas venir le tournant du coup d'État de Boumedienne (comme l'analyse bien Sébastien Layerle pp. 69 et sq.) Ses luttes successives dessinent une histoire idéologique, héroïque, de la *résistance* à la pensée majoritaire – résistance qui n'est partout et toujours le fait que d'une infime minorité, comme le raconte Javier Cercas dans son récent récit *l'Im-*

posteur. Posture assumée de minoritaire mais qui s'argumente de la position léniniste : représenter une avant-garde des masses.

Son cinéma n'est pas de propagande, il n'est pas de témoignage, il se veut *d'intervention sociale*, dénomination que Vautier revendiquait et qu'argumente clairement le texte de Valentin Schaepe-lyncx. Son modèle serait Joris Ivens. Vautier se voulait « militant plutôt que cinéaste ». Son cinéma obéit en effet aux critères d'identification du cinéma militant : mode de production toujours alternatif, coopératif ; tournage impliquant des non-professionnels, intégrant les gens concernés ; immersion du cinéaste dans la lutte, méthode voisine de l'« immersion » prônée par les ethnologues et par un Jean Rouch (dont l'écart avec Vautier sur la question coloniale est bien soulignée) ; « double implication », le cinéaste participant à la lutte qu'il filme et les acteurs de la lutte étant intégrés à l'élaboration du film ; enfin, choix de la diffusion militante plutôt que commerciale, supposant le cas échéant des situations interactives avec le public, à la façon des ciné-trains de Medvedkine (l'expérience des « ciné-pops » en Algérie en 1962-1963 voir pp. 64-67). L'individuel s'efface donc derrière le collectif. Ce qui compte, et ce qu'on voit, ce sont les *masses* et leur *marche* selon une déclinaison marxiste de la thématique. Layerle, dans sa très bonne analyse d'*Un Peuple en marche*, glose ce titre (p. 60) que Nicolas et al. (p. 26) rapprochent pour leur part d'un passage de Milan Kundera montrant que « la Grande Marche » est un mythe fédérateur, « le kitsch politique qui unit les gens de gauche »... Mais les travailleurs ne se filment pas eux-mêmes, on ne leur met pas (sauf exception) la caméra entre les mains comme le voulaient Marker, les groupes Medvedkine et Dziga Vertov. François Bovier et al. montrent bien dans leur étude sur les films de l'UPCB (Unité de Production de Cinéma Bretagne) que ce sont des sections syndicales, comités de lutte, et autres collectifs de combat qui sollicitent l'UPCB, moyennant quoi, ce serait « la masse qui prend la parole par le biais de l'UPCB ». *Un seul acteur, le peuple* : le titre de ce film (perdu ?) de mai 1962 sonne comme un

programme. C'est un « cinéma porte-voix ». Ceci dans la situation idéale, bien sûr.

Le cinéma de Vautier pose donc à sa façon la question de la dichotomie *auteur/collectif*. L'homme Vautier n'est pas exempt de contradictions à ce propos. D'un côté, il ne se veut que le porte-parole des sans voix, son cinéma est alors l'expression d'une parole collective (colonisés, peuple, prolétariat). Il ne signe d'aucun nom *Un Peuple en marche* – du moins, au générique, car divers noms apparaissent plus loin sur des cartons mais ils changent d'une copie à l'autre. *Quand tu disais, Valéry* (1975) est produit collectivement, tourné par cinq réalisateurs différents, mais signé René Vautier et Nicole Le Garrec. Cependant, d'un autre côté, Vautier a son orgueil d'auteur et parfois le revendique, Perron le signale (p. 160). Il le fait par rapport à sa compagne Soizig Chappedelaine (*Quand les femmes ont pris la colère*, 1977, film dont il était « superviseur » si l'on en croit la filmographie). Schaepelynck écrit même (p. 54) que « ses images portent la marque d'une solitude, d'un isolement » dont le court métrage *le Remords* (1970) serait la confession.

Or, c'est bien parce qu'il a du style, qu'il invente pour ses films une *forme*, que la question de *l'auteur* se pose à son propos.

René Vautier est un militant, mais fait-il aussi du cinéma ? Telle est la question.

Jean-Luc Godard a déclaré en 1996 : « lui faisait son film en tant que militant, moi en tant que cinéaste » (cité p. 48). L'opposition de l'auteur du *Petit Soldat* et de celui d'*Avoir vingt ans dans les Aurès* pourrait devenir un cas d'école. Il en est question plusieurs fois dans cet ouvrage. Elle a le mérite et les défauts de la simplification. Mais il est vrai qu'elle a déterminé la réception de ses films dans la critique et au-delà. Vautier (cité pp. 49 et 116) portait sur la « Nouvelle Vague » une appréciation très négative d'inspiration socio-politique classique : cinéma petit-bourgeois, révolte pour rire, peinture d'un petit monde entre soi, visant seulement à pousser les aînés dehors (on croirait lire Raymond Borde ou *Positif* de la haute époque). Vautier choisissait ainsi sa place dans l'institution :

en marge de, et même contre, l'histoire telle qu'on l'écrit. Du coup, son cinéma serait-il un cinéma « invisible » ? ou simplement « indisponible » ? Schaepelynck estime à raison qu'il serait plus juste de lui appliquer ce qu'Emmanuel Barot dit du cinéma de Peter Watkins (le Watkins de *la Commune* plutôt que celui de *la Bombe*, voir ce qu'en dit ici Sylvain Portmann) : « 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 être toujours-déjà le principe auquel il s'ordonne » (p. 56). Nicole Brenez (absente du sommaire de ce numéro), qui a joué un rôle déterminant dans la sortie de notre cinéaste du purgatoire, a largement épuisé la question de ses choix d'expression. Elle a voulu voir chez lui une « constante inventivité formelle, grâce à laquelle il surmonte en toutes circonstances les difficultés pratiques liées à une œuvre d'intervention sociale » (cité p. 56). Inventivité parce qu'il change constamment de format (super 8, 16, vidéo...) et parce qu'il transforme les contraintes des circonstances en atouts pour inventer une forme. Exemples idéals : *J'ai 8 ans* (1961), ou encore *le Glas* (1968), l'un et l'autre contraints par l'impossibilité de tourner sur place, la censure, et trouvant une solution originale : animer des dessins d'enfants, monter des photos et des peintures pour traiter d'un événement immédiat. L'instrument d'expression de Vautier-auteur est alors *la voix off*, procédé avec lequel il a commencé et auquel il n'a jamais renoncé. Brenez reconnaît dans ses films des « formes du pamphlet cinématographique », un « point de vue analytique et vindicatif » (*Documentaires* n° 22, 2010). Les slogans y ont une grande place. Il serait intéressant de les confronter à la production militante des années 1968 et à ses modèles (*Loin du Vietnam*, auquel Vautier a contribué : voir *1895 revue d'histoire du cinéma* n° 77). Par ces intrusions du discours (voix *off*, cartons), le cinéma de Vautier, disent Bovier et Fluckinger, se caractérise par une dimension « réflexive et métadiscursive » ; quant à la caméra, elle est tenue par divers opérateurs qui ont chacun son style, ce qui vise à créer une polyphonie, mais Vautier réclame qu'elle soit toujours « participante ».

Une anecdote revient plusieurs fois dans ce volume : celle du morceau de tourelle qui a été percuté par la balle d'un soldat français et qui serait resté fichée dans son crâne lors du tournage d'*Algérie en flammes* (1958), superbe métaphore qu'on n'aurait pas osé inventer.

François Amy de la Bretèque

Donatien Mazany, *Tours, capitale du court métrage*, Tours, Anovi, 2015, 176 p.

Donatien Mazany propose, sur une centaine de pages, de retracer brièvement « la véritable histoire » (p. 15) des Journées internationales du court métrage de Tours, de la création du festival en 1955 jusqu'à sa disparition en 1971. *Tours, capitale du court métrage* ne revendique aucunement la quête d'objectivité de la recherche universitaire. Bien au contraire, l'ouvrage assume dès ses premières pages une démarche quasi militante pour la réhabilitation d'un héritage oublié. Comme le souligne Pierre Favre, journaliste à *la Nouvelle République* de 1959 à 1992, qui en signe l'avant-propos, il s'agit ici de « Retrouver l'événement, le revivre, participer à sa pérennité [...] » (p. 12). Une (re)découverte nécessaire selon Mazany qui regrette dans l'introduction l'injuste absence du festival tant dans la littérature spécialisée et scientifique que sur les sites internet les plus populaires. Les rares mentions du festival sont bien souvent erronées et bien vite éclipsées par celles du Festival International du Court Métrage de Clermont-Ferrand. C'est donc pour « rétablir la vérité » que Mazany s'est engagé « le plus fidèlement possible » à nous « prouver la réelle importance du festival » en proposant une histoire « riche et foisonnante d'anecdotes » (p. 14). Pour ce faire, l'auteur mobilise les articles de la presse locale (essentiellement *la Nouvelle République*), les archives départementales et celles de la Cinémathèque de Tours, des archives privées (notamment celles du Docteur Chauvin) et des témoignages indirects des organisateurs ou des spectateurs retranscrits dans la presse ou dans la documentation produite autour de la manifestation. Bien que ces sources

soient citées indirectement dans le corps du texte ou de manière sporadique dans les notes de bas de page (à l'exception des articles de presse), on devine aisément entre les lignes la richesse des fonds utilisés pour la rédaction de l'ouvrage.

Les huit chapitres constituent une structure classique, mais efficace qui permet d'aborder les différentes thématiques incontournables à l'étude d'un festival : ses origines et sa naissance (I), son fonctionnement (II), son déroulement (III), une étude de sa programmation (IV : « L'éclectisme artistique »), sa notoriété (V : « Un festival international »), quelques anecdotes (VI : « Quelques scandales »), et sa disparition (VII et VIII). On regrettera en revanche l'absence d'une analyse approfondie des publics du festival, d'autant que les Tourangeaux sont maintes fois convoqués dans l'ouvrage (Cf. p. 102). Certes, la fréquentation est brièvement évoquée par l'auteur (4 000 entrées lors de la première édition). On apprend notamment que « [...] chaque édition remporte un franc succès auprès de tous les publics qui s'intéressent et participent en masse au festival, notamment grâce au coût peu élevé des places » (p. 40). Mais l'absence de comparaison avec les entrées des salles à Tours à la même période ou avec le nombre d'habitants de la ville limite l'observation. L'étude des publics aurait pourtant eu le mérite de confirmer ou d'infirmer la « seule règle de sélection » auquel s'attache le festival en termes de programmation si l'on en croit l'auteur : « ne pas "oublier" le spectateur » (p. 48). Il faudra donc se contenter des rires, des cris et des huées que décrivent les journalistes de *la Nouvelle République* et les critiques des revues spécialisées lors de certaines séances. Mais cette parole absente n'entrave en rien le plaisir de découvrir, dans un style clair et plaisant, un festival méconnu au rythme de ses programmations détaillées et classées par thématiques (pp. 48-49), de ses prix changeants et de ses palmarès imprévisibles qui témoignent autant de ses hésitations que de choix artistiques audacieux, de ses invités méconnus qui connaîtront par la suite la célébrité (François Truffaut, Agnès Varda, Roman Polanski, Karel Reisz, etc.), de ses projections-