Décadrages

Cinéma, à travers champs

29-30 | 2015

René Vautier

Afrique 50 : le cri anticolonialiste de René Vautier

Claire Nicolas, Thomas Riot et Nicolas Bancel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/785>

DOI : 10.4000/decadrages.785

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2015

Pagination : 12-30

ISBN : 9782970096306

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Claire Nicolas, Thomas Riot et Nicolas Bancel, « *Afrique 50* : le cri anticolonialiste de René Vautier », *Décadrages* [En ligne], 29-30 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2017, consulté le 24 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/785> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.785>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Afrique 50 : le cri anticolonialiste de René Vautier

«Amis, la colonisation, ici comme partout, c'est le règne des vautours. Et les vautours qui se partagent l'Afrique ont des noms.»¹

¹ L'ensemble des citations sans références ainsi que les illustrations sont issues du film *Afrique 50* (1950) de René Vautier. Le commentaire en voix *over* du film est retranscrit dans René Vautier, *Afrique 50*, Paris, Cahiers de Paris Expérimental, 2001.

² Il s'agit du décret du 8 mars 1934, adopté alors que Pierre Laval est ministre des Colonies. Il fut publié dans le Journal Officiel de l'AOF du 7 avril 1934 sous les titres : I. «Contrôle des films cinématographiques, des disques phonographiques»; II. «Contrôle des prises de vue cinématographiques et des enregistrements sonores».

³ Dénonçant la «censure abusive» et l'inculpation de René Vautier et Raymond Vogel, Jacques Krier souligne le paradoxe du décret Laval, celui-ci ayant été émis par un ministre qui a été «condamné à mort par la justice française» pour trahison en octobre 1945 (Jacques Krier, «Afrique noire, zone interdite par Pierre Laval aux cinéastes», *Ecran français*, n° 307, 23 mai 1951, repris dans René Vautier, Michel Le Thomas, *Afrique 50; De sable et de sang: des massacres de la colonisation aux naufragés des temps modernes*, Paris, Les Mutins de Pangée, 2013, pp. 74-77).

⁴ René Vautier, *Caméra Citoyenne: Mémoires*, Rennes, Apogée, 1998.

EN 1950, LE CINÉASTE MILITANT René Vautier (1928-2015) réalise *Afrique 50*. Envoyé par la Ligue de l'Enseignement française pour documenter l'action éducative métropolitaine en Afrique-Occidentale française (AOF), il détourne cette mission pour réaliser un brûlot politique: le premier film anticolonialiste français. René Vautier, adhérent du Parti communiste français (PCF), ancien résistant breton, futur activiste de l'Algérie indépendante, interpelle immédiatement le spectateur avec le tutoiement des «camarades», pour lancer un appel visant à éveiller les consciences en France, un cri contre le colonialisme.

C'est cette critique frontale du colonialisme qui valut à René Vautier d'être emprisonné pendant près d'une année, pour avoir violé un décret de 1934 relatif aux colonies² (émanant du ministre des Colonies de l'époque, Pierre Laval³). La prise d'images de la répression sanglante des émeutes ivoiriennes de 1949 organisées sous l'égide de Felix Houphouët-Boigny leur a valu une co-inculpation qui préfigura la fuite de Vautier vers la France métropolitaine⁴. La saisie et la destruction des négatifs (ordonnées par le tribunal de Bobo-Dioulasso – Haute-Volta – en 1950) et la censure du film n'ont pas empêché une large diffusion alternative d'un film irrémédiablement amputé des deux tiers puis remonté (17 min). Grâce aux connexions du PCF avec l'URSS et les organisations internationales communistes, le film circula surtout de l'autre côté du rideau de fer. Au cours de l'année 1955, la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique (FMJD) présente le film à Varsovie dans le cadre du Festival mondial de la jeunesse (FMJ); de nombreux jeunes militants indépendantistes africains (y compris ivoiriens) assistent à la projection qui met en scène les idéaux de lutte des jeunesses communistes face aux «tyranies» occidentales.

Afrique 50 ne fut réhabilité en France qu'en 1996, lors d'une séance organisée sous la houlette du directeur de la Cinémathèque française, Jean Rouch. Encore aujourd'hui, il n'a pas d'existence juridique et n'est toujours pas inscrit aux Registres de la Cinématographie et de l'Audiovisuel.

***Afrique 50*, un cri anticolonialiste**

Construit en trois chapitres, les images d'*Afrique 50* nous présentent dans un premier temps une Afrique intemporelle, qui paraît encore éloignée de la colonisation. Un village anonyme du Niger est le théâtre de scènes exotiques où la situation coloniale n'apparaît que via la voix *over* de René Vautier. Cette narration se poursuit jusqu'au bout du film en décryptant des situations filmées dans un rapport inédit d'égalité entre les sujets colonisés et le réalisateur français. Dans un deuxième temps, suite à la destruction d'un village équivalent à celui que nous venons de quitter, nous entrons dans la Côte d'Ivoire des compagnies coloniales, celle de l'exploitation des richesses et des travailleurs par les « Blancs ». En nous emmenant en voyage depuis les campagnes reculées du fleuve Niger jusqu'à la côte Atlantique, Vautier dénonce l'exploitation en règle des hommes et des terres africaines. Enfin, la troisième partie s'attache à démontrer la montée en puissance des revendications indépendantistes, au nom des idéaux d'égalité. La violence policière et militaire de la puissance coloniale y est omniprésente et atteint son acmé dans la prison de Bassam (Côte d'Ivoire). Elle est contrebalancée par les marches finales « dans le grand coude-à-coude des peuples pour la paix et le bonheur ».

Notre propos est de montrer qu'*Afrique 50* se présente comme un cri anticolonialiste lancé à la fois en soutien aux militants indépendantistes, mais aussi à la métropole et, peut être surtout, un cri qui doit résonner dans la lutte que livrent l'Union soviétique et ses alliés contre l'Occident libéral en général et les métropoles coloniales en particulier, identifiées comme des points faibles de tout le système capitaliste. Aussi, en proposant une lutte internationale des « peuples africains », alliés aux « forces progressistes », pour leur liberté face au joug occidental, le propos de René Vautier s'inscrit dans la ligne idéologique du Parti communiste ⁵.

Nous décrypterons dans un premier temps la situation coloniale en AOF telle qu'elle est imaginée par le cinéaste, circulant depuis les « scènes traditionnelles » ⁶ du monde rural africain jusqu'à la mobilisation

⁵ Voir *L'Histoire*, « La politique anti-colonialiste du parti communiste : hésitations et volte-face », novembre 2010, consulté le 15 avril 2015, histoire.presse.fr.

⁶ Voir Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau, *Images et Colonies, Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1960*, Paris, La Découverte, 1993.

politique des Africains, qui est présentée dans le film comme la conséquence la plus directe de l'exploitation des masses par l'impérialisme occidental. Nous circulerons dans un second temps sous la projection de la scène coloniale africaine pour déceler l'image de la métropole. Alors que la population française est appelée à prendre conscience du réveil inexorable des peuples dominés, les images des répressions sanglantes menées par le colonisateur et l'armée française s'articulent à l'enjeu de démontrer que ces « crimes fascistes contre la liberté » sont perpétrés « en notre nom à nous, gens de France! ». Dans le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale, cette interpellation fait appel au souvenir de la résistance française contre l'opresseur allemand.

Dénoncer l'impérialisme

Avec *Afrique 50*, René Vautier immerge quasi immédiatement le spectateur dans la violence de la situation coloniale: précarité des villages; misère rurale; exploitation des richesses par les compagnies coloniales et les administrateurs coloniaux; violence de la répression des aspirations légitimes à l'indépendance. Il conclut son pamphlet par un appel à la convergence entre les luttes indépendantistes et ouvrières.

Le mandat initial de Vautier (qui lui est confié par la Ligue de l'Enseignement) est de filmer « la vie du paysannat africain »⁷ en AOF. Pourtant,

⁷ René Vautier, *Caméra Citoyenne*, op. cit.

alors que le point de départ de son entreprise vise à présenter les conditions de travail et de vie des agriculteurs de l'AOF, Vautier filme les premiers plans dans un village selon le dispositif mis en place par les séries «scènes et types»⁸ – femme pilant le mil, préparation des repas, hommes réparant leurs filets –, tout en transgressant le registre rassurant de ces premières scènes par le commentaire qui souligne la «grande misère» des conditions matérielles du paysannat africain, misère dont serait responsable le colonialisme lui-même.

De plus, s'adressant à la Ligue de l'Enseignement, le cinéaste cherche à montrer l'indigence de l'action éducative coloniale. En effet, le premier chapitre d'*Afrique 50* est largement centré sur les activités des enfants. Les enfants «jouent. Que feraient-ils d'autre? Il n'y a place dans les écoles d'Afrique Noire que pour 4% des enfants d'âge scolaire. Juste le pourcentage suffisant pour que l'administration ait des greffiers, et les compagnies coloniales des comptables.» Vautier met ici en cause l'administration coloniale qui ne crée des services publics que lorsque les enjeux économiques font sentir le besoin d'une amélioration des conditions de vie des colonisés. Nous verrons plus loin dans quelle économie discursive s'inscrit cette analyse et le contexte qui la dynamise.

De même, le garçon qui travaille à la forge de son père montre l'ironie grinçante de Vautier face à l'exploitation coloniale: «Une école? Pas besoin de savoir lire pour faire marcher ce soufflet 16 heures par jour!» Le travail des enfants lui permet d'aborder la question du travail forcé. En effet, bien que celui-ci ait été aboli par la loi Houphouët-Boigny de 1946 suite à la multiplication des formes de résistance passive dans les années 1930 et sous l'impulsion des parlementaires africains et communistes, la question sociale semble demeurer dominante en AOF. «Il faut payer l'impôt en argent liquide. [...] Pour avoir l'argent, un seul moyen, travailler pour la compagnie coloniale, à 50 francs par jour.» Ces 50 francs par jour reviennent tout au long de la deuxième partie du film, répétés comme un leitmotiv, pour souligner la précarité et l'exploitation des colonisés. On l'a vu, ceux-ci sont dans un premier temps montrés dans des «scènes» illustrant le travail rural (pêche, agriculture, élevage). Dans la deuxième partie du film, le cinéaste présente le caractère précaire et dangereux du travail ouvrier, filmant des Africains au service des navires des compagnies coloniales qui «attendent dans le petit matin, pour s'en aller remplir des produits de la terre des nègres, de la peine des nègres».

⁸ Voir Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et Hubert Gerbeau, *L'Autre et Nous – «Scènes et Types»*, Paris, Syros, 1995.

L'ensemble du travail effectué, qu'il s'agisse de la production agricole (champs, plantations, forêts) ou du fonctionnement des barrages, de la construction des routes ou du chargement des paquebots est mis au service de la culture d'exportation et de l'enrichissement exclusif des multinationales (Lesieur, Unilever, etc.). Ainsi, les images de ces exploités effectuant un travail épuisant, leurs corps en sueur sous un soleil de plomb, mis en danger par un véritable déni de leur existence (« si l'un se noie on donnera 500 francs à sa veuve ») apparaissent au prisme des richesses accumulées et exportées (coton, cacao, arachide, okoumé, acajou, mil, etc.)⁹. Le contraste est explicité par le discours de Vautier, faisant écho aux luttes ouvrières européennes et à leur combat contre les « valets de l'impérialisme »¹⁰, illustrant l'une des facettes du discours du Parti communiste, faisant de l'alliance des classes ouvrières du monde entier le levain de la Révolution future.

En AOF, ces « valets » sont les colons qui apparaissent dans *Afrique 50* sous deux formes : celle de l'administrateur et celle des compagnies. La figure autoritaire de « Monsieur l'Administrateur » – qui « là-bas, dans une confortable maison de pierre, [...] fait la sieste, écrasé de soleil », et dont les précieux volets sont transportés avec attention : « Pas sur la tête ! Une tête de noir est sale pour un volet d'administrateur ! A bout de bras et plus vite ! » – exemplifie le caractère abusif et l'autorité coloniale. Elle

⁹ Voir Georges Balandier, « La situation coloniale, approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 11, 1951, pp. 44-79.

¹⁰ Paul Boulland, Nathalie Ethuin et Julian Mischi, « Les disqualifications des gauchistes au sein du PCF. Enjeux sociologiques et stratégiques », in *Savoir/Agir*, vol. 4, n° 6, 2008, pp. 29-39.

permet à Vautier de montrer avec ironie la position autoritaire et lointaine (on ne les voit jamais à l'écran) de ces administrateurs qui ordonnent l'impôt, font la loi et coordonnent à distance le travail forcé.

Dans son incipit, en exposant sa méthode de filmage, le réalisateur cherche à se démarquer de ceux qu'il dénonce et auxquels il sait ressembler. Il utilise cette figure pour se démarquer et affirmer sa propre présence. « Les seuls blancs qui sont entrés avant toi dans ce village sont ou bien l'administrateur qui venait prendre l'argent pour l'impôt ou bien le recruteur qui venait prendre les hommes pour l'armée. Aussi le village se méfie. » René Vautier s'interroge d'emblée sur sa propre situation d'homme blanc venu de métropole pour filmer les paysans d'un village africain et explicite cette interrogation. Il s'agit de mettre en place une manière de filmer qui nécessite d'établir un rapport de connivence avec les colonisés¹¹. Un peu comme si pour « filmer avec » les Africains, Vautier devait nécessairement « filmer contre » le colonisateur. Il demande l'autorisation de parcourir un village, lui, l'homme blanc, et cherche ainsi à établir un rapport d'égalité avec les colonisés (y compris les enfants, qualifiés de « sages » ou de « philosophes » et dont les actions sont commentées avec un ton parfois amusé mais toujours complice). Il remet ainsi en question l'ordre de la situation coloniale qui labellise les colonisés comme irrémédiablement inférieurs¹². Ce renversement symbolique de

¹¹ Voir Franz B. (pseudonyme), « *Afrique 50* de René Vautier: un film de haute lutte – Une trajectoire exemplaire », 20 février 2014, consulté le 10 avril 2015, libertaire93.over-blog.com.

¹² Voir Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

la domination coloniale est central, tout autant dans l'image que dans le ton du propos, faisant directement écho à un parti-pris militant tenu jusqu'au bout du film.

La seconde forme de l'exploitation coloniale présentée dans le film est celle de l'exploitation économique par les compagnies coloniales : les façades imposantes de la Société Commerciale de l'Ouest Africain, de la Compagnie Française de l'Afrique occidentale, de DAVUM, de l'Africaine Française, du Niger Français ou de la Compagnie Française de la Côte d'Ivoire contrastent avec les villages filmés quelques plans plus tôt. L'énumération des chiffres impressionnants de leurs bénéfices en 1949 rappelle que l'impérialisme colonial n'est qu'une manifestation de l'impérialisme économique. La démonstration vise à expliquer que par la prise de possession politique des territoires d'AOF, la nation coloniale française instrumentalise la société colonisée pour son enrichissement. Le succès de la lutte pour l'indépendance politique, mise au regard de la continuation de la domination économique des puissances occidentales sur les anciennes colonies¹³, illustre bien le fondement économique de la colonisation tel qu'exposé par Vautier. Pour illustrer cet impérialisme, le cinéaste s'inspire du modèle du montage des attractions développé par Eisenstein, lors d'un passage présentant des animaux montrés en alternance avec les images des compagnies coloniales. Il enchaîne des images

¹³ Voir Jean-François Bayart, *L'Etat en Afrique, la politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989.

sans lien sémantique entre elles mais ayant une logique dans le discours métaphorique, dans une tension entre agressivité des images et efficacité du propos anticolonialiste : d'un côté les vautours et les bousiers et de l'autre les compagnies coloniales et les masses populaires colonisées.

Il faut à nouveau souligner la nouveauté du film de Vautier. Comme nous l'avons vu, non seulement la censure est vigilante (et justifiera, tout au long des années 1940-1950 une série d'interdictions, en métropole et dans les colonies, d'ouvrages, de journaux, d'articles et d'images parus sur différents supports), mais il faut également se remémorer que la censure est complétée par une vigoureuse action de propagande coloniale, menée par l'Agence économique de la France d'Outre-mer¹⁴, qui soutient toutes les manifestations coloniales (expositions notamment), et qui cherche à favoriser l'essor économique colonial, offrant ainsi aux périodiques en France, mais aussi à l'étranger, des articles illustrés « clés en main », de même qu'une abondante documentation iconographique¹⁵. L'enjeu de l'« information » et de la diffusion des représentations coloniales est donc un enjeu politique central, en particulier dans le contexte de l'année 1949. En effet, l'Etat se trouve face à sa première crise de l'après Seconde Guerre mondiale, la guerre d'Indochine, et il faut donc bien se remémorer ce contexte pour comprendre que cette conjoncture renforce les craintes d'une extension des conflits coloniaux.

L'année 1949 est aussi politiquement fondamentale pour au moins deux raisons supplémentaires. Premièrement, nous nous trouvons alors deux ans après la sortie des ministres communistes du gouvernement d'union nationale, conformément aux directives du Komintern visant, dans le contexte de guerre froide accentué par le partage de Berlin, à lutter « bloc contre bloc » et « classe contre classe » contre l'ennemi capitaliste. Le PCF a alors, globalement, aligné son discours sur celui de Moscou, qui accuse les Etats-Unis et les grandes compagnies transnationales non seulement d'exploiter les pays pauvres ou colonisés (l'anticolonialisme américain est brocardé comme une formule cynique visant à renforcer le leadership des Etats-Unis face aux métropoles coloniales vieillissantes), mais aussi de chercher à fomenter une guerre, rendue nécessaire par l'expansion du capitalisme lui-même. C'est la position politique et l'arrière-plan idéologique de Vautier dans son film, même si on ne peut douter de sa sincérité (Vautier soutiendra explicitement et matériellement le FLN durant la guerre d'Algérie, le Parti communiste demeurant

¹⁴ Voir S. Lemaire, *L'Agence économique des colonies. Instrument de propagande ou creuset de l'idéologie colonial en France (1870-1960)?*, Doctorat d'histoire, Institut universitaire européen de Florence, 2000.

¹⁵ Voir N. Bancel, P. Blanchard, F. Delabarre, *Images d'Empire. Trente ans de photographies officielles sur l'Afrique française (1930-1960)*, Paris, La Documentation française / De la Martinière, 1997.

politiquement ambigu durant cette période). Deuxièmement, il faut également se souvenir de la situation qui prévaut en AOF. Le Rassemblement démocratique africain d'Houphouët-Boigny, qui dispose d'une large assise en Côte d'Ivoire, s'est allié après le second conflit mondial avec le PCF, et a suivi la ligne politique de ce dernier, de la collaboration à l'affrontement, à partir de 1947. La situation en 1949 est donc également très tendue, car d'une part la répression du Parti démocratique de Côte d'Ivoire (qui est une section du Rassemblement démocratique africain fondé par Houphouët-Boigny: PDCI/RDA) est particulièrement féroce, non seulement parce que le parti est associé au «danger communiste» mais aussi parce qu'il s'agit d'un parti présent dans tous les territoires d'AOF et qui vise en conséquence à unifier les luttes contre les autorités coloniales, et, d'autre part, parce que le PDCI/RDA, sous les coups de boutoir de la répression, n'est pas loin de plier. C'est ce qui se produira un an plus tard, lorsque le PDCI/RDA se désapparentera du PCF. Sans doute sans le mesurer pleinement, René Vautier arrive en AOF dans une conjoncture qui constitue politiquement un pivot, et son brûlot n'en est que plus dérangeant pour les autorités coloniales.

Celui-ci, dans cet univers politique extrêmement polarisé et conflictuel, poursuit un travail discursif efficace et univoque. Dans le domaine de l'étude des conditions éducatives, par exemple, René Vautier souligne avec force la désuétude et la faiblesse du système d'enseignement (primaire et secondaire) en AOF, ce qui est avéré: 4% seulement d'élèves scolarisés, l'immense majorité dans le primaire, avec des perspectives extrêmement faibles de pouvoir intégrer le secondaire et encore moins le supérieur. Mais ce constat fait aussi l'économie d'éclairer la nouvelle politique mise en place après 1945 par l'Etat, qui se fonde sur un plan de développement (adopté alors que les ministres communistes sont encore au gouvernement, mais appliqué alors qu'ils en sont sortis) qui aboutit à un développement non négligeable du système éducatif, faisant passer le taux de scolarisation de 4 à 12% en AOF (et 15% en Côte d'Ivoire) de 1946 à 1958, et permettant l'envoi de plusieurs milliers de boursiers en métropole. Car malgré la répression du PDCI/RDA, la haute administration coloniale (ou tout au moins certains de ses représentants) est passée d'une conception assimilationniste à une conception associativiste, promouvant donc l'éducation primaire et la formation d'une élite devant, à terme, partager le pouvoir. Une analyse plus nuancée du taux

de scolarité en AOF est bien moins efficace que les « 4% » scandés par Vautier, dans un film militant qui est construit comme un pamphlet plus que comme un documentaire.

Dans la même perspective, les remarques du cinéaste imputant l'extension de l'administration coloniale aux seuls intérêts de l'exploitation économique, si elles ne sont pas dénuées de fondement, sont incomplètes. On le voit d'ailleurs très clairement dans le développement des administrations coloniales après 1945, dont l'accroissement est de très loin supérieur au développement économique. René Vautier se place donc dans le cadre classique d'une analyse articulant mécaniquement le développement de l'Etat au seul profit du capitalisme (ce serait sa « béquille »). Mais dans le cadre de l'AOF et de la politique d'association progressivement suivie par les autorités coloniales, l'extension des appareils bureaucratiques apparaît largement dépendante de la volonté de placer les nouveaux diplômés, au détriment, souvent, de l'efficacité économique elle-même. Les budgets des territoires seront d'ailleurs, quelques années après le tournage du film, consacrés essentiellement au paiement de cette administration coloniale et les marges d'investissement progressivement réduites pour s'approcher de zéro... Ce que ne dit pas non plus le film est le changement radical de financement des colonies adopté en même temps que le plan décennal de développement : le financement direct des colonies à partir de transferts de l'Etat français vers ces dernières (jusqu'alors les colonies devaient s'autofinancer par l'impôt, ce qui réduisait évidemment considérablement les possibilités dans le cadre d'une économie encore très partiellement monétisée).

Même si *Afrique 50* reflète les oppositions politiques et les contraintes géopolitiques de ces oppositions, et si en conséquence son propos est structuré par ces mêmes contraintes, il a l'immense mérite d'établir une rupture épistémologique avec le triomphalisme désuet et anachronique de la propagande coloniale dans laquelle la France est baignée depuis la fin du XIX^e siècle. Il montre aussi avec la puissance du cinéma – serait-on tenté de dire – les réalités quotidiennes du monde du travail : exploitation quasi servile des enfants, salaires de famine (mais constituant pourtant des revenus infiniment plus élevés que dans le monde paysan), rapacité des grandes compagnies concessionnaires, pillage en règle des ressources naturelles et spécialisation productive agricole dont les effets, à terme, se révéleront catastrophiques.

Montrer la répression

Mais la plus grande force du film est, peut-être, de faire comprendre, visualiser, sentir, ce que signifie concrètement la répression coloniale. Dans *Afrique 50*, la montée en puissance de la violence de la situation coloniale s'effectue par accumulation. Au début du film, les exactions de l'armée française – qui sont alors pratiquement passées sous silence en métropole – sont montrées ponctuellement puis, de plus en plus présentes à l'écran, elles s'achèvent à la prison de Bassam avec la mort de Mamba Bakayoko, une femme de 70 ans « morte pour avoir lutté pour que les écoles et les hôpitaux remplacent les cours de prison. [...] Pour que le peuple africain puisse enfin connaître le bonheur. Mamba Bakayoko est morte. » Plutôt que de retracer « la vie paysanne africaine », Vautier montre que l'instrument de l'exploitation économique coloniale est la violence de la répression. Il donne corps aux massacres perpétrés par l'armée et la police coloniale. Ainsi en est-il des habitants de Palaka dans le nord de la Côte d'Ivoire, faute d'avoir payé l'impôt, ou des « meurtres collectifs » de ceux qui ont résisté.

Le gouverneur Pechoux rend le PDCI/RDA responsable des incidents de Treichville du 6 janvier 1949 (opposant des membres du PDCI/RDA et du Bloc Démocratique Eburnéen – BDE) et fait incarcérer militants et leaders du PDCI/RDA (à l'exception de Félix Houphouët-Boigny,

couvert par son immunité parlementaire) à Bassam. Les « incidents » se multiplient à Agboville, Dimbokro, Séguéla, Daloa, Bouaké et Kétékré et, en guise de répression, « les camions militaires surgissent, semant partout la ruine, la ruine et la mort ». La marche des femmes sur la prison de Bassam de décembre 1949 intervient dans ce contexte de répression, en soutien à la grève de la faim des prisonniers politiques. Sans montrer d'images des répressions elles-mêmes, Vautier les suggère d'autant plus efficacement par les traces de sang laissées dans les villages en ruine, les douilles tombées à terre, ou encore avec les enfants en pleurs et les vieillards courbés, témoins des crimes. Il donne corps aux exactions en livrant des listes de noms, donnant les âges des victimes ainsi que leur nombre.

Ainsi, en présentant la situation de précarité des colonisés, l'exploitation économique des ressources et des hommes par les compagnies coloniales et la répression sanglante mise en œuvre par l'armée française, Vautier cherche à légitimer la lutte pour l'indépendance et la présente comme inévitable.

« Le peuple d'Afrique, s'appuyant sur la constitution française, demande qu'on lui rende la terre qui lui a été volée par les compagnies coloniales, demande qu'on lui rende ses fils qu'on lui a arrachés pour les mener combattre leurs frères jaunes. Le peuple d'Afrique se dresse pacifiquement. Il réclame son dû. »

Ainsi se conclut *Afrique 50*, destiné à mettre en images (et à imaginer) une lutte internationale contre un oppresseur commun (celui des peuples colonisés mais aussi des ouvriers français des dernières scènes). Cette impression d'unité de la société colonisée dans la lutte est bien évidemment imputable à la ligne politique communiste du cinéaste. D'une part les partis politiques d'Afrique-Occidentale française, à cette date et en dehors du RDA, ne réclamaient pas l'indépendance, mais étaient très divisés (divisions évidemment encouragées, parfois construites, par les autorités coloniales, via le financement de partis « amis » et l'organisation d'une fraude électorale généralisée); d'autre part, si socialement le PDCI/RDA est soutenu par de larges fractions de la société ivoirienne, les leaders des luttes pour l'indépendance furent principalement des membres des classes intermédiaires de la société coloniale, issus des 4% ayant eu accès à l'éducation coloniale. Or, cette élite acculturée aux pratiques coloniales – amenée à prendre le pouvoir dans les nations

¹⁶ Voir Pascale Barthélémy, « La professionnalisation des Africaines en AOF (1920-1960) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3 n° 75, 2002, pp. 35-46; Nicolas Bancel et Daniel Denis, « Eduquer: comment devient-on *Homo Imperialis* », dans Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (éd.), *Culture impériale 1931-1961*, Paris, Autrement, 2004, pp. 93-106.

indépendantes – se sépare objectivement des autres groupes sociaux, du fait de leur scolarisation, de leur prestige social dans le monde colonisé et de leur mode de vie à l'européenne. Ce sont eux (et non pas les « masses ») qui, bien souvent éduqués à l'école puis l'université de la République, réclament des droits en se référant à la constitution française¹⁶.

L'incarnation africaine de la « lutte » et sa projection vers la France

Des premières aux dernières images d'*Afrique 50*, il est très clair que le film est à destination de la métropole et des métropolitains, comme l'attestent les difficultés rencontrées par René Vautier pour amener à bon port ce qui est à la fois un témoignage et une accusation. Avant toute chose, il établit une relation de camaraderie (au sens politique du terme) avec les spectateurs. De plus, il cherche à sensibiliser les Français à sa cause en s'appuyant sur de nombreuses analogies afin de permettre aux métropolitains de s'identifier aux colonisés. Enfin, il déconstruit l'image des colonies telles que présentées par la propagande coloniale, cherchant à redonner leur dignité aux Africains.

Dans un premier temps, Vautier entreprend de rapprocher les habitants de la métropole des colonisés. Il interpelle donc directement le spectateur en le tutoyant et l'invite à le suivre: « Les seuls blancs qui sont entrés avant toi dans ce village... » La découverte du village nigérien par le spec-

tateur, c'est aussi celle de se faire épier, puis observer franchement par les «ambassadeurs», les enfants qui «te serviront de guide dans leur village».

Le tutoiement suit le spectateur jusqu'au bout: celui-ci n'est plus un observateur tout-puissant qui se sent chez lui, mais associé à l'apparente timidité de Vautier lorsqu'il ose – non invité – s'introduire sur des terres qui ne sont pas les siennes. Adoptant un langage familier quand il évoque sur un ton amusé des «gosses [qui] jouent», sa voix tremble de colère lorsqu'il narre les exactions de l'armée coloniale. Alors que le narrateur recruté pour faire la voix *over* s'est désisté, Vautier s'empare du micro et y clame une conviction et une émotion facilement palpable. Il s'adresse aux spectateurs comme à des camarades, suivant le vocabulaire des militants de gauche des années 1950, non seulement parce qu'il cherche l'adhésion populaire, mais aussi selon sa volonté de placer le spectateur métropolitain au cœur de l'action. «Tu» devient un protagoniste du film au même titre que les habitants de l'AOF ou que Vautier lui-même. Le système d'exportation des richesses et d'exploitation des habitants de l'AOF se fait au profit des métropolitains – même indirectement, et Vautier veille à ce qu'ils le gardent à l'esprit. Il s'inclut d'ailleurs lui-même dans cette responsabilité: l'énumération des meurtres du village de Palaka assassinés par «balles françaises», ainsi qu'il le scande dans la séquence montrant les ruines du village, est suivie de l'exclamation indignée qui

lie irrémédiablement le spectateur au film: «assassinés en notre nom à nous, gens de France!»

Vautier s'étant assuré d'un lien de camaraderie avec le spectateur (lui aussi porte la responsabilité des assassinats), il entreprend de le solidifier en dressant des parallèles entre la France et l'AOF. Il s'appuie sur l'imaginaire français pour déconstruire l'exotisme des Africains et créer une fraternité de lutte. Les analogies entre les activités quotidiennes et les mémoires de deux peuples pareillement meurtris par l'occupation permettent la construction du mythe fédérateur de la «grande marche»¹⁷. Cette fraternité s'inscrit ainsi dans la ligne politique et idéologique du parti, comme un imaginaire de mobilisation internationale des classes spoliées par l'impérialisme occidental.

Dans le village nigérien anonyme et reculé, parangon d'une Afrique qui ne serait pas entrée dans l'Histoire, «les pêcheurs, comme dans les petits ports de Bretagne, maillent leurs filets». Sur le fleuve Niger, «les langues et les bras vont bon train, comme dans les lavoirs de chez nous» et les «femmes d'Afrique [...] comme toutes les femmes du monde» s'occupent des enfants et de la cuisine. Vautier ramène les activités quotidiennes à des structures sociales universalisées, plutôt qu'à une société archaïque (en l'occurrence le patriarcat), qui permet au spectateur de s'identifier avec les colonisés. Il ose même un rapprochement amusé entre les élites européennes et les enfants de villageois: «une courge remplace le ballon [...] Oxford et Toulouse n'ont pas l'apanage du rugby».

La France sortant tout juste de la Seconde Guerre mondiale, l'analogie avec l'occupation allemande est d'autant plus forte. L'ancien résistant breton fait résonner chez les Français les exactions de l'armée française en les assimilant aux récents traumatismes et en s'appuyant sur une mémoire commune. Dans la France de l'après-guerre, nul besoin pour Vautier d'explicitier les références qu'il accole à ces «noms de villes sonnant aux Africains comme des Oradours [ou à] N'Go Béna tué à coup de crosse, M'Bog Um assassiné lors d'une perquisition, Marie N'Guéno morte des suites d'un interrogatoire de police, et tant d'autres noms de martyrs sonnant aux Africains comme des D'Estienne D'Orves, comme des Guy Moquet». En s'appuyant sur ces analogies, le cinéaste imagine et formalise en images une unité de lutte d'abord avec les Malgaches et les Vietnamiens, mais aussi et surtout avec son spectateur, camarade-militant, dans une «grande marche» unificatrice.

¹⁷ Voir Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 2010 [1984], trad. François Kerel.

«Les mouvements politiques ne reposent pas sur des attitudes mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel kitsch politique. L'idée de la Grande Marche, c'est le kitsch politique qui unit les gens de gauche de tout temps et de toutes les tendances. La Grande Marche, c'est ce superbe cheminement en avant, vers la fraternité, l'égalité, la justice, le bonheur. D'ailleurs, le kitsch fait partie de la condition humaine et personne n'y échappe.»¹⁸

¹⁸ *Id.*, p. 373.

Précurseur des ciné-tracts de Chris Marker et héritier des films politiques d'Eisenstein, Vautier entraîne concrètement son spectateur français dans cette grande marche. Les scènes de manifestation finales alternent entre des images de la marche des femmes sur la prison de Bassam et d'ouvriers français en grève, parmi lesquels un ouvrier ou un étudiant d'origine africaine: «le peuple de France et le Peuple d'Afrique sont au coude à coude. Et cette place dans la lutte commune, le peuple africain la tiendra envers et contre tous jusqu'à ce que soit gagnée la bataille de la vie.»

L'ensemble des images invite à la surprise et au scandale du spectateur français; le rapprochement omniprésent entre «Tu» et le sujet du film et le regard exceptionnel de Vautier entrent en effet en totale contradiction, nous l'avons vu, avec l'œuvre métropolitaine de propagande coloniale, et le cinéaste en est plus que conscient: «Tu t'étonnes, les cases

brûlées, les habitants massacrés, le bétail pourrissant au soleil, ce n'est pas l'image officielle de la colonisation.» Le film est élaboré sur une déconstruction progressive de cette représentation positive du colonialisme en Afrique et ailleurs. Ainsi, dès le début, « tu verras des choses très pittoresques, sans doute, mais peu à peu, tu te rendras compte que ce pittoresque cache mal une grande misère ». Il reprend alors les codes du film ethnographique (et se rapproche quelque peu de sa commande initiale): les images d'enfants souriants, les activités quotidiennes en milieu agricole (pêche, fabrication des briques de pisé, coiffure traditionnelle, tissage, tailleur, vacher, réparateurs de pirogues, etc.), accompagnées d'une musique que le spectateur reconnaît comme une musique traditionnelle africaine (composée par l'écrivain-compositeur et homme politique guinéen Fodéba Keïta). De prime abord, les premières images du film correspondent aux « réflexes iconiques [...] de la geste coloniale » et à l'exotisation des « noirs »¹⁹.

¹⁹ Pascal Blanchard, « La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale: entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant », *Hermès, La Revue*, vol. 2, n° 30, 2001, pp. 147-168.

²⁰ Voir Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et Sandrine Lemaire, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011.

Mais au fil du récit, Vautier propose une rupture vis-à-vis de cet imaginaire (s'appuyant sur une iconographie coloniale foisonnante: timbres, affiches, films d'actualités ou de fiction, publicités, expositions coloniales, journaux, etc.) proche de celui des « Zoos humains »²⁰ auquel les Français sont habitués. Ici, les colons n'apparaissent jamais directement à l'image, alors que les seuls occidentaux mis en scène sont les

ouvriers de la manifestation finale. Quant aux Africains, *Afrique 50* les présente essentiellement sous la forme des corps suants des travailleurs du barrage de Markala-Sandanding et ceux – déterminés – des manifestations ivoiriennes.

Aussi, les enfants nigériens «si souriants» sont présentés comme des «sages» ou des «philosophes», alors que la représentation occidentale d'une Afrique intemporelle se fond progressivement dans des images qui rappellent les films urbains de Jean Rouch. Les Ivoiriens sont montrés avec des vêtements tant africains qu'euro péens; ces derniers ne réalisent pas leurs réunions politiques en palabrant entre sages; certains d'entre eux portent l'uniforme de l'armée coloniale. Il est ainsi remarquable de constater que tandis que Vautier se fait le porte-parole de la lutte anti-coloniale, ces derniers emblèmes de l'occidentalisation des Africains lui permettent (entre autres) de réaliser un film qui est «une recherche de la dignité africaine en collaboration avec des Africains»²¹.

Avec *Afrique 50*, René Vautier a littéralement détourné (et même retourné) le mandat de la Ligue de l'Enseignement (filmer la «vie paysanne africaine»). En effet, si le cinéaste filme bien les agriculteurs nigériens, c'est pour mieux montrer leur précarité et l'absence de conséquence positive de la colonisation. Il déconstruit le mythe de la «mission civilisatrice française» censée apporter santé et éducation aux Africains et cherche à démontrer que les infrastructures (routes, barrages, plantations, etc.) n'existent que pour le seul enrichissement des compagnies coloniales. D'un film de propagande, il fait un brûlot politique avant-gardiste et contestataire. Les partis pris cinématographiques de René Vautier (la structure narrative, le montage, la méthode de filmage, la réflexivité, le recours discursif à l'analogie) sont autant de ruptures symboliques avec l'ordre colonial qui prédisposait autant le cinéaste breton que les colonisés africains à reproduire les formes structurelles et relationnelles de la domination. René Vautier démontre les logiques d'accumulation, d'hégémonie et d'exclusion qui apparaissent au cœur de la situation coloniale et témoigne de la violence de l'armée coloniale, agissant en «notre nom à nous, gens de France». En ces termes incarnés en images, il s'inscrit dans la ligne anticoloniale de la III^e Internationale (1919-1943), qui exigeait des partis et de leurs membres de soutenir «en actes» les mouvements indépendantistes en Afrique et en Asie, de participer à l'expulsion des impérialistes et de faire œuvre d'agitation contre l'oppression des

21 Maria Loftus, «Entretien avec René Vautier», *Présence Africaine*, vol. 2, n° 170, 2004, pp. 55-59.

²² La III^e Internationale, ou Kominintern, fut fondée en mars 1919 par Lénine pour diriger le mouvement révolutionnaire mondial. Elle fut dissoute par Staline le 15 mai 1943.

²³ Article 4 de la Loi n° 2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés, consulté le 10 avril 2015, www.legifrance.gouv.fr.

²⁴ Ainsi que l'indique la nouvelle plaque de l'ancienne rue du 19 mars 1962, date des accords d'Evian.

²⁵ Voir Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005; Marie-Claude Smouts, *La Situation postcoloniale*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007.

²⁶ A ce sujet, voir *Sarkolonisation*, qui remonte *Afrique 50* en alternance avec le discours de Dakar de Nicolas Sarkozy, sur le DVD d'*Afrique 50* (Paris, Les Mutins de Pangée, 2013).

«peuples colonisés»²². Avec *Afrique 50*, Vautier se lève et lance un cri d'appel à la mobilisation internationale incarnée par la tactique du «classe contre classe».

Vouées à l'invisibilité pendant quarante ans – encore que le film, primé à Leipzig, a beaucoup circulé dans les réseaux éducatifs et militants –, les projections contemporaines d'*Afrique 50* ont toujours une charge polémique. Depuis 2005 notamment, la société française se trouve régulièrement interpellée par son passé colonial (projet de loi non abouti visant à reconnaître «en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer»²³; débat sur «l'identité nationale»; contestations dans certaines zones à forte immigration postcoloniale ou encore la toute récente réhabilitation par le maire de Béziers du «héros français»²⁴ Hélié-de-Saint-Marc, participant au putsch des généraux de 1961 pour l'Algérie française). En bref, dans cette «situation postcoloniale»²⁵, les images du cinéaste demeurent d'actualité²⁶.