De dessins d'enfants au film d'agit-prop : la genèse du film *J'ai huit ans*

Baptiste Vidal

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/4891>

DOI : 10.4000/genesis.4891

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2019

Pagination : 179-185

ISBN : 979-10-231-0650-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Baptiste Vidal, « De dessins d'enfants au film d'agit-prop : la genèse du film *J'ai huit ans* », *Genesis* [En ligne], 49 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 03 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/4891> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.4891>

De dessins d'enfants au film d'agit-prop : la genèse du film *J'ai huit ans*

Baptiste Vidal

*Un film non conforme, accusateur, c'était donc possible, en France, sous de Gaulle ?**

En mai 1962, *Miroir du cinéma* publiait un texte appelé à être repris par d'autres revues telles que *Partisans* ou *Positif*, intitulé « Manifeste pour un cinéma parallèle ». Il s'agissait de s'opposer à la censure exercée par le ministère de l'Information en proposant d'œuvrer à la mise en place d'un système de distribution parallèle des films, qui s'appuierait sur des structures privées (ciné-clubs, sections syndicales, etc.) : « Que cent organismes privés nous achètent chacun une copie de nos films et voilà ces films rendus PUBLICS, malgré tous les chiens de garde. » Les rédacteurs de ce texte, anonymes, étaient désignés comme « de jeunes réalisateurs, auteurs en particulier de *J'ai huit ans*¹ », associant ainsi l'apparition du groupe du cinéma parallèle à ce court-métrage militant sur les exactions de l'armée française en Algérie.

Le film en question date de 1961². Il est construit sur une alternance de plans de visages d'enfants et des images de leurs dessins, filmés au banc-titre. Ces enfants ont huit ans – l'âge de la guerre – et fixent la caméra ; le commentaire est presque continu, composé uniquement des récits que les enfants font de ce qu'ils ont vécu. Il faudra attendre plus de dix ans après la fin de la guerre d'Algérie pour que le court-métrage obtienne un visa de censure, en 1974. Il a pourtant été largement diffusé avant cette date, en France et à l'étranger, notamment grâce à l'efficacité de réseaux militants. Comment un groupe de cinéastes a-t-il pu – en pleine guerre d'Algérie et sans producteur formel – tourner clandestinement ce film et le faire circuler, au mépris du régime de censure en vigueur ?

Genèse cinématographique et cinéma militant

Avant d'entrer dans le détail du tournage, revenons sur les enjeux de la critique génétique appliquée au cinéma militant. Force est de constater que les caractéristiques du cinéma militant, même si ce terme peut désigner des films produits dans des situations et des contextes différents, accentuent certaines

des difficultés auxquelles sont confrontés les chercheurs. Si Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, dans leur article pionnier³, ont montré la difficulté d'obtenir des archives pertinentes pour l'étude de films, la tâche est d'autant plus délicate dans le cas d'une œuvre tournée, montée et distribuée clandestinement, comme celle que nous allons étudier.

Les conditions de tournage ont des conséquences sur la production d'archives papier ou filmiques. Parfois produit à quelques mains seulement, sans structure de production ou grâce à une structure légère, un film militant ne suscite que peu de ces documents qui intéressent l'historien du cinéma : scénario, dépouillements, maquettes de décor, plans de travail, feuilles de service, photos de plateau, notes de frais, etc. Il est souvent nécessaire de se tourner vers les archives privées et les cinéastes militants ont rarement les capacités matérielles de conservation des archives résiduelles de la production. Filmé parfois dans l'urgence ou saisissant les événements sur le vif, ce cinéma laisse peu de place à

(*) Paul-Louis Thirard et Jean Carta, « Pour un cinéma hors la loi », *Partisans*, été 1962.

1. « Manifeste pour un cinéma parallèle », anonyme, *Positif*, juin 1962. Sur ce texte et ses différentes publications, voir Olivier Hadouchi, *Cinéma dans les luttes de libération : genèses, initiatives pratiques et inventions formelles autour de la Tricontinentale (1966-1975)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 253.

2. *J'ai huit ans*, 1961, 9 minutes, filmé en 35 mm, réalisé par Yann Le Masson et Olga Poliakoff, sur une idée de René Vautier, disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=6f-cgzPoaxw>. Le montage a été effectué en collaboration avec Jacqueline Meppiel, une personnalité importante du cinéma militant français. Elle a travaillé, entre autres, aux côtés de Jean-Pierre Melville (*Léon Morin prêtre*), Henri Colpi (*Une aussi longue absence*), Chris Marker (*La Spirale*) et a participé à l'aventure collective de *Loin du Vietnam*. Dans les années 1980, elle s'est installée à Cuba où elle a contribué à la création du département montage de l'École internationale de cinéma et télévision de San Antonio de los Baños (EICTV).

3. Jean-Loup Bourget, Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 7-27.

l'élaboration préalable des séquences et des plans, ce qui met en question la possibilité même d'un travail génétique. De fait, nous ne travaillerons pas à partir de «résidus du processus de fabrication» au sens strict⁴, mais il s'agira bien de faire le récit du tournage sous contraintes, au cœur des «événements», d'un film-réquisitoire contre la guerre d'Algérie. Nous serons attentif à «la répartition des responsabilités entre des instances multiples, distribuées dans le temps et l'espace [...]»⁵, mais également à des aspects du processus de production souvent négligés, comme la transmission de l'information entre les membres de l'équipe ou la trajectoire du film en tant qu'objet. Notre étude s'appuie principalement sur des correspondances entre les protagonistes du film, y compris des brouillons. Leurs points de discorde les poussent à éclaircir la situation en produisant tour à tour des récits de la genèse du film. Si le chercheur en cinéma y gagne des archives précieuses, celles-ci sont prises dans des stratégies de justification et de légitimation. Il convient donc de les aborder avec prudence.

Le travail sur la genèse cinématographique est particulièrement fécond dans le cas du cinéma militant, malgré les difficultés propres à cet objet d'étude. Si l'on considère, à la suite de Pascal Ory, que l'histoire du cinéma ne peut se passer d'une approche centrée sur «les conditions de possibilité de la forme étudiée, conditions techniques, économiques et politiques, sans oublier les conditions proprement culturelles⁶», alors elle ne peut faire l'économie d'une étude de la genèse des films. Le cinéma est un art coûteux, il nécessite un dispositif matériel complexe qui dépasse les moyens individuels et rend chaque film dépendant du système global qu'est l'industrie cinématographique. Sans même parler de la commission de censure, le cinéma militant est particulièrement contraint par les conditions matérielles puisqu'il œuvre dans les marges de l'industrie cinématographique et y occupe une position dominée. Étudier la genèse de *J'ai huit ans*, c'est donc se pencher sur une pratique militante de lutte contre le système de production dominant.

Vautier, Le Masson : deux cinéastes et l'Algérie

Au départ de cette aventure cinématographique, deux cinéastes – deux militants – et leur rencontre à la frontière algéro-tunisienne en 1961. René Vautier, ancien résistant et

militant communiste, a passé une partie de la guerre d'Algérie côté FLN, filmant notamment le maquis de l'Armée de libération nationale à la fin de l'année 1956 et au début de l'année 1957. Suspect aux yeux de certains membres du FLN pour ses liens avec le PCF, il est emprisonné plusieurs mois dans une prison du gouvernement provisoire de la République algérienne (GPRA) en Tunisie entre 1958 et 1960. Il devient ensuite conseiller pour le compte de la Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC) à Tunis⁷. La guerre d'Algérie de Yann Le Masson est tout autre. Diplômé de l'Institut des hautes études cinématographiques, communiste lui aussi, Le Masson, alors qu'il est mobilisé, confie à sa cellule du Parti sa volonté de déserteur, par conviction anticolonialiste. Ses camarades l'en dissuadent, conformément à ce qui était à l'époque la ligne du parti communiste : il serait plus utile en Algérie, auprès des masses mobilisées. Chef de section à la frontière marocaine, il passe vingt-sept mois en Algérie. En 1958, il est de retour à Paris, profondément déçu par le PCF et psychologiquement malade. C'est Michèle Firk, une jeune amie militante passée elle aussi par l'Idhec, qui le «guérit» en le faisant entrer dans le réseau Jeanson⁸. De 1959 à 1962, Le Masson transporte des armes à destination des militants algériens du FLN dans le double fond de sa caravane et donne des cours militaires dans les bidonvilles de Nanterre. Son engagement se concrétise

4. Jean-Loup Bourget, Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 7. Nous ne disposons par exemple ni des rushes, ni d'ébauches ou de versions préalables. Pour mener cette étude, nous nous sommes appuyé sur les archives du fonds Yann Le Masson conservées à la Cinémathèque de Toulouse, sur celles du ministère de l'Information et du CNC, ainsi que sur différents témoignages des créateurs du film.

5. Jean-Loup Bourget, Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 18.

6. Pascal Ory, « Introduction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 51, 2004, p. 7-9.

7. Oriane Brun-Moschetti, « Filmographie de René Vautier », *Décadrages* [En ligne], 2016. Le GPRA est la branche politique du FLN. Sur ses films aux côtés des combattants de l'ALN, voir le film *Algérie en flammes*. Parallèlement, Vautier tourne d'autres images dans le maquis algérien pour des chaînes de télévision.

8. Fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse. Le réseau Jeanson est un réseau de soutien aux combattants du FLN pendant la guerre d'Algérie, fondé par le philosophe Francis Jeanson. C'est Le Masson lui-même qui présente son engagement aux côtés du FLN comme le remède qui l'a guéri après son retour d'Algérie.

sur le plan cinématographique lorsqu'il rencontre Vautier, qui fait appel à lui pour un film qu'il tourne en Tunisie pour la SATPEC⁹. Vautier fait partie du comité de gestion d'une maison d'enfants algériens réfugiés en Tunisie, à Dovar Chott. Avec Frantz Fanon, psychiatre de l'établissement, il avait décidé de fournir feuilles et crayons à ces enfants pour qu'ils se libèrent de leurs traumatismes par le dessin. Vautier a alors l'idée de faire un film à partir de ces dessins, dont il décrira la genèse en ces termes :

Je voulais faire [le film] d'une manière indépendante vis-à-vis du GPRA autant que des Tunisiens ; Yann Le Masson m'en apportait la possibilité : des boîtes de pellicules, un peu d'argent pour couvrir les frais de développement, de tirage, de montage, de sonorisation¹⁰.

Si Vautier a eu l'idée du film, il devra attendre l'arrivée de Le Masson pour trouver les moyens de le réaliser de manière indépendante. En effet, Vautier aurait déposé un projet de film au ministère de l'Information du GPRA comme au ministère de l'Information tunisien : « celui-ci était d'accord pour financer entièrement le tournage, à condition que ce soit un film tunisien – ce que j'avais refusé – à mon sens il ne pouvait être utile que comme film français¹¹ », écrit-il. Cette volonté d'indépendance implique des difficultés matérielles qui auront une influence sur la réalisation du court-métrage.

Les premières prises de vues sont tournées par les deux cinéastes en juin 1961. Le processus de réalisation du film suppose une capacité de mobilité des hommes et du matériel : après le tournage, il faut rapatrier les bobines en France pour les faire développer et procéder au montage. C'est par une forme atténuée de travail « en perruque » (une pratique fréquente dans le cinéma militant, qui désigne l'utilisation du matériel ou du temps de travail pour son propre compte) que le développement est effectué. Yann Le Masson envoie à un laboratoire français les images du tournage de juin 1961 en même temps que celles qu'il tourne pour la SATPEC, en demandant qu'elles soient développées à son compte¹². C'est aussi une façon de sécuriser le convoi, et l'urgence complique encore la situation¹³.

Le tournage en Tunisie ne s'est pas déroulé sans difficultés. À plusieurs reprises dans la correspondance entre Vautier et Le Masson sont évoquées des mesures de protection du tournage¹⁴. Les archives ne permettent pas de déterminer précisément la nature de ces problèmes, mais il

se pourrait que le GPRA ait essayé d'empêcher la réalisation du film. La correspondance fait aussi état d'un « accrochage » avec Jacques Charby, qui publie à la même époque un livre de témoignages d'enfants algériens, également à partir de dessins. Les deux cinéastes veulent donc sortir leur film avant que ce livre soit publié ; il est aussi possible que Charby ait pensé en faire un film avant d'en faire un livre, voire qu'il y ait eu rivalité pour les dessins¹⁵.

Après le tournage de juin 1961, Vautier doit gagner l'Allemagne de l'Est « pour [se] faire enlever des bouts de ferrailles datant de 1958¹⁶ ». Il confie alors les dessins

9. Selon Vautier, dans un document de 1974, il s'agit d'un film intitulé *Karim et Leïlah*. Pourtant, en 1961, c'est un film intitulé *Ahmed et Jeïda* que Le Masson cherche à faire développer en France. Un autre document parle de deux films tunisiens pour lesquels Le Masson était directeur de la photographie. Fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

10. René Vautier, *Caméra citoyenne*, Apogée, 1998, p. 166.

11. Lettre de René Vautier à Yann Le Masson, Olga Poliakoff et Jacqueline Meppiel, 9 octobre 1974, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse. Vautier écrit cette lettre à l'occasion de l'obtention du visa en 1974 afin que tous s'accordent sur les conditions dans lesquelles le film a été réalisé. S'il fait étalage des preuves de certains points du récit qu'il avance, il se peut aussi que d'autres éléments soient lissés afin de parvenir à une version des événements qui convienne à chacun.

12. Fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse. Si Le Masson se sert des facilités que lui offre son tournage classique pour faire développer le film qu'il tourne en parallèle, il règle par avance le travail en laboratoire des images de *J'ai huit ans*. En ce sens, il n'y a pas réellement de détournement de matériel.

13. Le film, censé hâter la paix en Algérie, doit être prêt à temps pour participer à des festivals. Par ailleurs, plus vite le montage est terminé, plus vite des copies sont tirées et moins les saisies deviennent problématiques. Avant cela, le risque est de se voir confisquer le négatif image et les enregistrements.

14. Dans une lettre à Le Masson du 2 septembre 2004, Vautier parle « des prises de vues des dessins dans le petit local du Tunis Palace, sous la discrète protection d'amis de la Zone V [...] ». Dans celle du 9 octobre 1974, il indique : « Nous "signalons" le tournage au comité cinéma du GPRA (réalisateur : René Vautier. Opérateur : Yann Le Masson) qui trouve ce "tournage" "inopportun" », fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

15. Dans sa lettre à René Vautier du 14 août 2004, qui témoigne de leurs rapports exécrables, Jacques Charby se défend d'avoir voulu faire arrêter le tournage de *J'ai huit ans*, comme semble le penser Vautier. Fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse. Pour le livre, voir Jacques Charby, *Les Enfants d'Algérie*, Maspero, 1962.

16. Lettre de René Vautier à Yann Le Masson, Olga Poliakoff et Jacqueline Meppiel, 9 octobre 1974, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

Photographie de tournage du film *J'ai huit ans*, 1961.

© Collection La Cinémathèque de Toulouse

à Le Masson qui retourne en France pour récupérer les images et finir le film. Sous le coup d'un mandat d'arrêt pour ses activités en Algérie, Vautier ne peut rentrer en France s'occuper du montage et laisse à Le Masson le soin de terminer le film¹⁷. En cours de route, une seconde série de dessins et de témoignages est recueillie par Olga Poliakov, la compagne de Le Masson, et le montage est effectué en France avec l'aide de Jacqueline Meppiel. « Sa première projection eut lieu à Paris le 10 février 1962, sans précautions, sans autorisation, sans faux-fuyants, pour une cinquantaine de personnes. Ce même jour, les salles d'exclusivité affichaient *Jules et Jim*, *Don Camillo Monseigneur*, *Vie privée*, *Adorable menteuse*, *Diamants sur canapé* et *Milliardaire pour un jour*. L'avant-veille, c'était Charonne¹⁸. » S'il n'a jamais bénéficié d'un producteur, le

film a néanmoins été parrainé par le comité Maurice Audin¹⁹, dont l'aide sera précieuse, notamment pour organiser les prêts et ventes de copies 16 mm à des organismes privés, faisant par là exister le « cinéma parallèle ».

17. Lettre de René Vautier à Olga Poliakov, 3 décembre 1961, où il retrace l'historique du tournage. Il écrit : « Je ne garde aucun droit de regard sur le montage : nous en avons discuté, nous sommes d'accord », fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

18. Le Masson Yann, « Le Baobab », livret Yann Le Masson (Caméra samouraï) du coffret *Kashima Paradise. Le cinéma de Yann Le Masson*, Montparnasse, 2011.

19. Comité de soutien créé suite à la disparition de Maurice Audin, mathématicien à la faculté d'Alger, animé par Pierre Vidal-Naquet et Laurent Schwartz.

La polémique des auteurs

Comme l'ont souligné Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, « l'intérêt spontané pour la genèse a partie liée avec l'idée de l'auteur »²⁰. De ce point de vue, *J'ai huit ans* est un cas exemplaire, puisque la question de la paternité du film a créé de fortes tensions entre ceux qui y ont contribué. C'est d'ailleurs pour cette raison que leur correspondance est si riche de détails sur le tournage, chacun essayant au fil des lettres de justifier et d'imposer son récit des événements, sa genèse du film²¹. Si l'on retrace avec précision le processus de création du court-métrage, la question de la paternité apparaît certes comme la source de désaccords et de malentendus qui gêneront sévèrement les relations entre les protagonistes, mais elle permet aussi de faire émerger différentes conceptions sur ce que doit être – ou aurait dû être – le film. Dans une énième mise au point à l'occasion de l'obtention du visa de censure, en 1974, Vautier écrit : « Il est bien évident [...] que pour la presse, et l'histoire, il s'agit d'un film basé sur les travaux des enfants algériens et mis au point par un collectif composé de quatre personnes – par ordre alphabétique Yann Le Masson, Jacqueline Meppiel, Olga Poliakov, René Vautier²². » À nous désormais de rendre à ce récit lissé toute sa complexité.

Les images filmées initialement par le duo de cinéastes en Tunisie correspondent dans le court-métrage aux plans sur les dessins et aux images des enfants à la plage. Au regard de la version finale, on pourrait penser qu'il y a là tout le matériau du film. Il n'en est rien. Ce premier tournage n'a pas permis d'enregistrer la bande-son : Vautier doit encore recueillir et envoyer les témoignages des enfants sur leurs dessins. Cependant, Le Masson, de retour en France, lui fait savoir que le métrage filmé est insuffisant et lui demande d'envoyer d'autres dessins, en plus des sons. C'est là que les choses se compliquent. Vautier envoie bien la bande-son et de nouveaux dessins, mais le colis lui revient. Il essaie alors de nouveau, avec les bobines magnétiques uniquement. À la réception de ce second envoi, Le Masson et Poliakov, qui ne comprennent pas pourquoi l'attente a été si longue, jugent les sons envoyés insuffisants, voire inutilisables et déplorent l'absence des dessins. Dans ces conditions, ils ne peuvent finir le film. Ils prennent alors la décision de réunir eux-mêmes d'autres dessins et d'enregistrer d'autres témoignages : Poliakov fait le voyage à Tunis dans ce but.

Le commentaire de la version de 1962 est réalisé non à partir des enregistrements proposés par Vautier mais grâce à ceux obtenus par Poliakov, à Dovar Chott²³. De même, d'après Le Masson, les deux tiers des dessins du film sont ceux recueillis par sa compagne²⁴.

Dès lors, chacun a l'impression que l'autre cherche à s'appropriier le film. Vautier s'inquiète des rumeurs à propos d'un film sur l'Algérie réalisé par Le Masson seul. L'attitude du couple l'amène à penser qu'ils veulent faire de son idée (et de « ses » dessins) leur film. Il ne comprend pas pourquoi le colis lui est revenu « refusé par le destinataire », trouve injuste qu'ils qualifient ses enregistrements d'inutilisables et martèle qu'ils contiennent les commentaires appropriés. Leur désintérêt pour ses enregistrements et ses dessins est pour lui la preuve qu'ils veulent faire le film de leur côté, Poliakov n'ayant même pas, dit-il, essayé de prendre contact avec lui lors de sa venue en Tunisie. Le Masson considère quant à lui que la participation de Vautier est minime comparée au travail qu'il a dû effectuer avec Poliakov et Meppiel pour finir le court-métrage, bien qu'il lui concède l'idée originale :

[Le film] est le fruit d'un énorme travail dont tu n'as pas la moindre idée il me semble. C'est pourquoi je trouve un peu ridicules tes exigences butées de « réalisateur frustré ». Reste à ta place – ce que tu as fait, personne n'a l'intention de le taire – mais en ce qui concerne mon propre travail, je te prie de me foutre la paix²⁵.

20. Bourget Jean-Loup, Ferrer Daniel, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 9.

21. Le Masson écrit d'ailleurs : « Je passe ici sur nos histoires avec Charbit [sic] [...] qui seraient plutôt de nature à te montrer, dans la genèse de ce film, comme un élément plutôt gênant ». Brouillon de la lettre de Yann Le Masson à René Vautier du 25 janvier 1962, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

22. Lettre de René Vautier à Yann Le Masson, Olga Poliakov et Jacqueline Meppiel, 9 octobre 1974, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

23. Lettre de René Vautier à Yann Le Masson, Olga Poliakov et Jacqueline Meppiel, 9 octobre 1974, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

24. Brouillon de la lettre de Yann Le Masson à René Vautier du 25 janvier 1962, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

25. Brouillon de la lettre de Yann Le Masson à René Vautier du 25 janvier 1962, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

D'après Le Masson, c'est parce que Vautier a été incapable de fournir le matériau suffisant qu'ils ont dû, sa compagne et lui, prendre le film en mains²⁶. La question de l'auteur est bien au cœur du problème : À qui peut-on attribuer un film, à partir du moment où celui qui en a eu l'idée n'est pas celui qui le mène à bien ?

En l'occurrence, la question n'est pas seulement celle de la paternité du film. Si Vautier refuse la mainmise de ses camarades sur le projet, c'est qu'il s'attache à sa conception de ce que devrait être le film pour être à la fois efficace et honnête. À de multiples reprises, il insiste sur le fait que quatre ou cinq phrases bien choisies suffiraient en guise de commentaire et que les sons qu'il a envoyés les contiennent²⁷. Plus que d'avoir son nom au générique lui importe que le film ne s'éloigne pas de la conception de départ, décidée en commun. C'est du moins la ligne argumentative qu'il adopte lors de la mise au point qu'il adresse à Poliakov le 3 décembre 1961 :

En mai ou en juin, arrive un opérateur que je considère *a priori* comme un « gars bien » [Yann Le Masson]. Il me dit que « l'on a besoin de films » et trouve l'idée de ce film de dessins d'enfants épatante.

[...]

Nous sommes d'accord sur : 1) Que le film doit être authentique, fait avec de réels dessins d'enfants algériens réalisés sans « sollicitations ». 2) Que le film doit se passer de commentaire, avoir simplement, sur un fond musical, un ensemble de 4 ou 5 phrases – très courtes, très simples, par lesquelles les enfants éclairent un peu ce qui doit être éclairé (le passage de la ligne électrifiée n'est malheureusement pas encore une notion courante pour l'ensemble du public français).

Mais – en aucun cas – et le « gars bien » était formel lui aussi ! – il n'était question de « faire du Charbit » [sic], c'est-à-dire de pousser les gosses à raconter une nouvelle fois, ou ce qu'ils ont vécu, ou ce qu'on leur a appris à dire. [...] En aucun cas non plus, ne permettre que soient inclus dans ce film des « faux ».

Donc, quand le « gars bien » m'a demandé des dessins complémentaires et des sons – très précis, et sur des « points à éclaircir » – il m'a d'abord fallu attendre de joindre... de vrais enfants algériens ! « ayant vécu » ce que racontent les dessins. [...] Et dès que j'ai pu, j'ai fait ce que l'on me demandait – dans la mesure où cela cadrait avec mes, avec nos préoccupations de départ : l'authenticité. J'ai passé les dessins devant les gosses, et j'ai enregistré. Et j'affirme que, dans ce qui a été enregistré, existent les 4 ou 5 phrases qui conviennent²⁸.

Vautier défend là une conception du documentaire, authentique, sans reconstitution, qui selon lui est indissociable de son efficacité politique : la vérité sort du film criante, douloureuse, inattaquable.

Pour autant, Le Masson n'a pas le sentiment de s'être éloigné de leurs exigences communes de départ et entend seulement mener à bien ce projet. Il reproche à Vautier son « incompréhension des problèmes véritables », c'est-à-dire la nécessité de sortir rapidement le film, pour hâter la paix mais aussi pour leur sécurité :

Très vite est apparue l'insuffisance de la matière. Je comptais sur toi pour une collaboration efficace. Je t'ai demandé des matériaux : des sons, d'autres dessins. L'attente a été longue. Elle était en plus dangereuse. S'il t'arrive de lire les journaux quelquefois tu sauras peut-être qu'en ce moment en France la guerre civile est pratiquement commencée et qu'une série de conséquences en découlent que je te laisse imaginer. [...] Je te signale en outre que le film est fait dans la clandestinité, que les négatifs originaux, image et son, ont dû être mis en sécurité hors de France, qu'aucune maison de production n'a pu le patronner et que tout le financement (environ deux millions) est venu de notre poche et de celle de quelques copains, que le film est sous la menace, dans un bref délai, de saisie et qu'enfin ses auteurs vont se trouver sous le coup d'inculpations multiples – sans parler des risques de plasticages²⁹.

Tous pâtissent des difficultés de communication. Leur mécontentement les uns envers les autres est largement dû

26. « J'ai reçu ta bobine de sons, ça a été l'éclat de rire général, et ensuite la consternation. Alors j'ai vu les frères », brouillon de la lettre de Yann Le Masson à René Vautier du 25 janvier 1962, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

27. Ainsi, lorsqu'il envoie les sons en France, il écrit : « Tu as dû l'entendre ; je me suis borné à réunir les gosses, à leur projeter les images fixes... Je pense que 4 ou 5 phrases bien choisies et bien placées suffisent pour "éclairer" suffisamment les images. Et on ne pourra nous accuser de "déformer par le commentaire" les intentions des enfants ! » Lettre de René Vautier à Yann Le Masson, 20 novembre 1961. Dans la version finale, pourtant, le commentaire des enfants est presque continu.

28. Lettre de René Vautier à Olga Poliakov, 3 décembre 1961, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse. Ces propos sont ceux d'un homme qui, en 1961, n'a que peu d'informations sur le travail de ses camarades et s'en inquiète. *A posteriori*, Vautier admettra volontiers qu'une partie de ses craintes étaient vaines et soulignera la délicatesse dont a fait preuve Poliakov avec les enfants et la qualité de ses enregistrements.

29. Brouillon de la lettre de Yann Le Masson à René Vautier du 25 janvier 1962, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

aux contraintes qui entravent la circulation de l'information, du matériel et des individus. Les lettres et les colis arrivent tard ou n'arrivent pas, Vautier se déplace beaucoup dans les mois qui suivent le tournage : Zürich, Prague puis Berlin avant son retour à Tunis. Par exemple, lorsque Poliakov vient faire de nouveaux enregistrements, Vautier assure qu'elle a refusé de le rencontrer à cause de leurs différends alors que Le Masson affirme qu'elle a cherché à le contacter, sans succès. Vautier soulignait d'ailleurs dès novembre 1961 les difficultés de ce travail en commun :

Tu as dû me maudire, ces derniers temps. Je te l'ai bien rendu ! Le colis expédié à l'adresse italienne m'est revenu : « Refus de réception du destinataire ».

Ainsi, alors que tous s'accordent plus ou moins sur leurs contributions respectives – Vautier a eu l'idée du film et a participé au premier tournage, Le Masson et Poliakov ont réuni argent et matériel nécessaires pour finir le film avec Meppiel –, les échanges rendus difficiles et la situation politique complexe nourrissent des incompréhensions mutuelles qui sont au cœur de la dégradation de leurs relations.

Si la question des responsabilités dans la réalisation du film est si importante, c'est qu'elle recouvre, par ailleurs, des considérations politiques. En rentrant de Berlin, Vautier écrit à Poliakov le 3 décembre 1961 :

Je trouve la lettre m'annonçant que les sons sont mauvais [...] et m'avisant que, pour la suite, on s'adresserait à des « copains » efficaces, rapides, documentés... avec l'exigence, de la part de ces « copains », de ne me voir participer à ce projet que de très loin, et très symboliquement³⁰.

Les « copains » en question sont vraisemblablement des membres du réseau Jeanson ou des Algériens du FLN, avec qui Vautier entretient des relations ambiguës. Le Masson est très clair sur un point : pour « les frères », il vaut mieux laisser Vautier sur la touche. « Le leitmotiv : pas de René Vautier³¹. » Voilà pourquoi ce dernier fait tout pour qu'on reconnaisse sa participation au film. Le 17 janvier 1962, il écrit :

J'ai déjà fait [...] quelques autres films militants sans avoir du tout mon nom au générique, mais j'exige qu'il figure sur celui-là... simplement à cause de la référence « aux copains qui veulent m'effacer »³².

Malgré les positions du PCF sur l'Algérie, Vautier ne s'est jamais réellement dissocié du Parti. Cette double position de Français et de militant communiste au sein des partisans de l'indépendance fait de lui un personnage controversé. Si la question du rapport des uns et des autres au PCF n'est guère abordée dans les sources consultées, elle semble avoir eu son importance. C'est du moins ce que laisse penser ce post-scriptum que Vautier ajoute à la mise au point sur la genèse du film qu'il envoie en 1974 à Le Masson, Poliakov et Meppiel :

Je tiens à souligner que j'ai participé à ce film en tant que membre du PCF, comme Sacha Vierny avait participé à *Algérie Liberté* en 1947-1948 en tant que membre du PCF, comme j'avais participé avec Jean Lods et Sylvie Blanc et Éric Pluet – tous membres du PCF – à « une nation, l'Algérie » en 1955, et comme j'avais réalisé en 1957-1958 reportages et documentaires (*Algérie en flammes*) au maquis en tant que membre de PCF – non pas « sur ordre » mais selon mes convictions, et sans jamais encourir de reproches pour ces activités d'aucune instance du PCF. Ce qui fait que tous les films exposant le point de vue algérien ou un point de vue progressiste sur l'Algérie ont été tournés par des gens qui étaient membres, au moment où ils tournaient, du PCF – Sans plus... Et pour moi le Parti ce sont ses militants³³.

La reconnaissance du rôle de Vautier dans la réalisation du film semble donc aussi avoir pour enjeu la représentation du PCF dans la lutte anticolonialiste³⁴. En ce sens, on peut s'interroger sur la bande sonore de la fin du film, qui se termine sur une foule clamant le mot d'ordre – ambigu – du PCF : « Paix en Algérie ».

30. Lettre de René Vautier à Olga Poliakov, 3 décembre 1961, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

31. Brouillon de la lettre de Yann Le Masson à René Vautier du 25 janvier 1962, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

32. Lettre de René Vautier à Yann ou Olga Le Masson, 17 janvier 1962, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

33. Lettre de René Vautier à Yann Le Masson, Olga Poliakov et Jacqueline Meppiel, 9 octobre 1974, fonds Yann Le Masson, Cinémathèque de Toulouse.

34. Le PCF a attendu 1959 avant de s'engager clairement en faveur de l'indépendance, provoquant des dissensions de la part de ses militants pro-indépendance, comme Le Masson. Mais il est possible que cette question n'ait pris de l'importance dans les débats entre les protagonistes du film qu'*a posteriori* et, en 1961, au moment du tournage, le PCF a déjà revu ses positions sur l'Algérie.

La question de l'auctorialité dépasse ainsi celle des noms à faire figurer au générique. Elle embrasse non seulement des divergences de conception du court-métrage mais aussi des problématiques politiques.

*

Le faible nombre de protagonistes engagés dans la réalisation de *J'ai huit ans*, sa courte durée et sa construction d'une relative simplicité font de ce court-métrage une étude de cas singulière pour l'historien du cinéma, qui peut s'attacher à retracer précisément le processus de création de l'œuvre. Les différents problèmes que posent la réalisation et la diffusion du court-métrage invitent les participants à

produire des récits de sa genèse. Ceux-ci relèvent de stratégies argumentatives qui visent à justifier leurs comportements mais n'en constituent pas moins des archives extrêmement riches. Comme nous avons essayé de le montrer, l'analyse de la genèse de *J'ai huit ans* permet d'étudier les conditions de possibilité du cinéma militant et les contraintes qui pèsent sur ce type d'expression cinématographique. En retour, cela en dit long sur l'organisation du cinéma traditionnel : comprendre *comment* a été réalisé un film militant, c'est aussi saisir *pourquoi* il a été réalisé. Au-delà des limites imposées par le ministère de l'Information, il s'agit de saisir en quoi la structure du champ cinématographique exerce aussi une forme de censure.

BAPTISTE VIDAL est étudiant en deuxième année du Master d'histoire transnationale (École normale supérieure – École nationale des Chartes). Ses recherches portent sur les voyages de cinéastes militants français à Cuba dans les premières années de la Révolution et leurs collaborations avec l'Institut du cinéma cubain (ICAIC). Il s'intéresse plus largement aux conditions de possibilité d'une expression cinématographique depuis les marges de la production dominante.

Résumés

De dessins d'enfants au film d'agit-prop. La genèse du film *J'ai huit ans*

Cet article interroge les conditions de possibilité du cinéma militant à partir de la genèse d'un court métrage sur la guerre d'Algérie, réalisé en 1961 par Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier et Jacqueline Meppiel, intitulé *J'ai huit ans*. Tourné, monté et diffusé clandestinement, il dénonce les violences de l'armée française en Algérie et a été interdit jusqu'en 1974. À travers l'étude des correspondances entre les auteurs du film, il s'agit d'en retracer le processus de création, afin d'identifier les contraintes pratiques qui pèsent sur sa réalisation et d'en considérer les conséquences sur l'évolution de l'œuvre, au fur et à mesure de sa conception.

This paper explores the conditions of possibility of an activist cinema based on the study of the genesis of *I Am Eight Years Old*, a short film on the war in Algeria, directed in 1961 by Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier and Jacqueline Meppiel. It was shot, edited and shown clandestinely, as it exposes the violence of the French army in Algeria, and it was banned until 1974. The aim is to retrace the creative process, based on a study of the correspondence between the authors of the film, in order to identify the practical constraints under which it was made and to evaluate their consequences on the evolution of the work, in the course of its elaboration.

Dieser Artikel untersucht die Bedingungen für die Möglichkeit eines engagierten Kinos anhand der Entstehung eines Kurzfilms über den Algerienkrieg aus dem Jahre 1961, der von Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier und Jacqueline Meppiel produziert wurde und den Titel *J'ai huit ans* trägt. Er wurde heimlich gedreht, bearbeitet und verbreitet. Er prangert die Gewalt der französischen Armee in Algerien an und war bis 1974 verboten. Anhand einer Auswertung des Briefwechsels zwischen den Autoren des Films wird der kreative Prozess nachgezeichnet. Die praktischen Schwierigkeiten, die die Herstellung des Films erschwerten, werden identifiziert und die Folgen für die Entstehung des Werks im Verlauf seiner Konzeption dargestellt.

El presente artículo plantea un interrogante acerca de las condiciones de posibilidad del cine militante a partir de la génesis de un cortometraje sobre la guerra de Argelia, realizado en 1961 por Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier y Jacqueline Meppiel, titulado *J'ai huit ans* ("Tengo ocho años"). Filmada, montada y difundida clandestinamente, la película denuncia las violencias del ejército francés en Argelia y estuvo prohibida hasta 1974. A través del análisis de la correspondencia entre sus autores, se intenta reconstituir el proceso de creación, para identificar las limitaciones prácticas que afectaron su realización y de evaluar sus consecuencias en la evolución de la obra, a lo largo de su concepción.

Este artigo interroga as condições de possibilidade do cinema militante a partir da gênese de um curta metragem sobre a Guerra da Argélia, realizado em 1961, por Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier e Jacqueline Meppiel, que tem por título *J'ai huit ans* (*Tenho oito anos*). Rodado, montado e divulgado clandestinamente, ele denuncia as violências das Forças Armadas Francesas na Argélia e foi proibido até 1974. Através dos estudos das correspondências entre os autores do filme, trata-se de retratar o processo de criação, a fim de identificar as restrições práticas que pesam sobre sua realização e de considerar as consequências sobre a evolução da obra, à medida da sua concepção.

Partendo dalla genesi di *J'ai huit ans*, un cortometraggio sulla guerra d'Algeria realizzato nel 1961 da Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier e Jacqueline Meppiel, l'articolo analizza le condizioni di possibilità del cinema militante. Girato, montato e diffuso clandestinamente, il film – che fu vietato fino al 1974 – denuncia le violenze dell'esercito francese in Algeria. Lo studio della corrispondenza degli autori ci aiuta a ripercorrere il processo di creazione, allo scopo d'identificare i vincoli pratici che pesano sulla sua realizzazione e valutarne le conseguenze sull'evoluzione dell'opera nel corso della sua concezione.