

Delphine ROBIC-DIAZ, *La Guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Histoire, 2014, 358 pages

Michel Cadé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10277>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.10277](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10277)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 371-373

ISBN : 9782814302716

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Michel Cadé, « Delphine ROBIC-DIAZ, *La Guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire* », *Questions de communication* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10277> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10277>

Dans le chapitre intitulé « Une grammaire de la caricature » (pp. 31-38), Bertrand Tillier, professeur d'histoire de l'art, propose une typologie de caricatures afin de bien distinguer la nature et les fonctions du portrait-charge, de la caricature de type et de la caricature de mœurs. Là encore, même si elle n'y fait pas directement référence, cette contribution permet d'éclairer les différentes interprétations de la caricature de Mahomet issue du journal danois *Jyllands Posten* qui avait suscité tant de polémiques en 2006. En effet, cette caricature, qui représentait Mahomet avec un turban en forme de bombe sur la tête, avait été interprétée par certains comme un portrait-charge, permettant de pointer une certaine vision instrumentale du prophète islamique par les extrémistes et par d'autres interprètes, musulmans ou non, comme une caricature de type assimilant tous les musulmans à des terroristes (nous permettons de renvoyer à Aude Seurrat, « La mise au jour des médiations à travers l'affaire des caricatures », *Communication et langages*, 155, 2008, pp. 27-38).

Le chapitre d'Emmanuel Pierrat (pp. 91-97), avocat spécialiste de la propriété littéraire et artistique, « La caricature a-t-elle des limites ? », montre bien les difficultés auxquelles les tribunaux sont confrontés afin de marquer les frontières entre l'humour et l'injure ou encore entre la satire et la diffamation. L'auteur illustre cela par le récit du procès en mars 2007 de *Charlie Hebdo*, poursuivi par des associations musulmanes à la suite de la publication des caricatures danoises et de la Une titrée « Mahomet débordé par les intégristes » et représentant Mahomet la tête dans les mains et disant « C'est dur d'être aimé par des cons ». Emmanuel Pierrat explique que l'enjeu du procès a été de statuer sur le fait qu'il y avait ou non intention d'offenser et le journal a été relaxé.

D'autres chapitres portent sur l'usage du dessin de presse à des fins de propagande (Laurent Bihl, pp. 41-48), la réception ambivalente des politiques à l'égard de leurs caricatures (Christian Delporte pp. 49-57) ou encore les rapports des religions au dessin de presse (Laurence Danguy, pp. 59-67). Par ailleurs, notons que tous ces textes sont illustrés par des caricatures historiques, mais aussi par celles parues après les attentats de janvier 2015, ainsi que par des dessins inédits produits pour l'ouvrage (comme le dessin de Laurent Bihl et Roger Cartier qui clôt l'ouvrage en représentant la silhouette de Mahomet dessinée par des impacts de balles au dessus de la formule « Tout est pardonné »).

Ainsi cet ouvrage permet-il à la fois de mieux comprendre les enjeux et les spécificités du genre satirique et d'éclairer notre analyse des événements de janvier 2015. Un chercheur en sciences de

l'information et de la communication pourra cependant regretter que les processus de médiatisation (et d'hypermédiatisation en ce qui concerne le numéro de *Charlie Hebdo* paru après les attentats) ne soient abordés dans l'ouvrage qu'en pointillés. En effet, il est central d'appréhender les spécificités graphiques de la caricature, son histoire et son inscription dans différents contextes politiques, mais les médiations médiatiques participent également à la production de certaines lectures et interprétations, la caricature circulant d'autant plus dans l'espace social qu'elle met les interprétations en conflit.

Aude Seurrat

Labsic, université Paris 13, F-93430

aasseurat@gmail.com

Delphine ROBIC-DIAZ, *La Guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Histoire, 2014, 358 pages

L'ouvrage de Delphine Robic-Diaz vient heureusement combler une lacune de l'histoire du cinéma et de l'histoire des représentations qui lui est liée. En effet, si la Première et la Seconde Guerre mondiale ont été le sujet de nombreux films en France, si la guerre d'Algérie, malgré une certaine discrétion de traitement, ne manque pas d'occurrences dans le cinéma français, la guerre d'Indochine apparaît d'autant plus négligée par lui que, d'*Apocalypse Now* (Coppola, 1979) à *Outrages* (De Palma, 1989) en passant par *Rambo* (Kotcheff, 1982) et *Platoon* (Stone, 1986), le cinéma américain a largement porté à l'écran la guerre du Vietnam qui lui a succédé. Certes, il est de nombreuses guerres qui ne se retrouvent guère sur notre écran national, à commencer par la guerre franco-prussienne de 1870, mais elles sont toutes antérieures à l'invention du cinéma. Explorer ce trou de mémoire cinématographique, renvoyant pour elle à une amnésie collective dont elle tente, dès l'introduction, de démêler les raisons, s'est imposé à l'auteure dans l'éblouissement qu'a suscité chez elle la vision des films de Pierre Schoendoerffer, élégant préfacier de l'ouvrage.

Si le corpus utilisé est relativement modeste, 50 films certes mais huit seulement prennent la guerre d'Indochine pour sujet principal, Delphine Robic-Diaz s'est lancée dans une étude approfondie de l'ensemble en réservant un traitement différencié aux œuvres en fonction de l'importance plus ou moins grande donnée dans chacune au conflit indochinois. Ce travail en profondeur s'appuie sur une solide biographie, la lecture des critiques parues lors de la sortie des films,

une enquête dans les dossiers de la Commission de contrôle des films cinématographiques et, lorsque c'était possible, des entretiens avec les réalisateurs. L'ouvrage est divisé en cinq parties thématiques : « Mémoire sélective, sinistre mémoire » (pp. 21-53) ; « L'imaginaire colonial » (pp. 55-96) ; « Un conflit inscrit dans le xx^e siècle » (pp. 163-209) ; « Figures de guerre. L'armée des oubliés » (pp. 213-275) ; « La guerre éclipsée » (pp. 279-300). De longueur assez proches (autour de 50-60 pages), sauf la dernière (21 pages), elles organisent un cheminement en spirale dans le corps du texte, choix qui eût mérité d'être justifié, dont l'avantage est de permettre d'approcher au plus près la pensée de l'auteure et le désavantage de multiplier les redites tout en manifestant parfois une certaine indifférence à la chronologie. Mais, il n'est pas en matière de réflexion sur le cinéma de voies interdites, choisir la sensibilité aux œuvres et aux auteurs comme moyen d'accès à la problématique étudiée a sa légitimité.

Delphine Robic-Diaz débute *in medias res* par un chapitre consacré à Pierre Schoendorffer (pp. 21-43), mélange parfaitement construit d'éléments biographiques, d'étude des conditions intérieures et extérieures de la réalisation de ses films et d'analyse de l'ensemble de ceux-ci, traversés de personnages récurrents et chambre d'écho du témoignage sur la guerre de l'auteur, sans cesse remis sur le métier, sans cesse reconstruit. La construction, à travers l'intertextualité d'une œuvre, de sortes de procédures de vérification donnant à l'ensemble la force d'un témoignage est très finement analysée. En continuant dans la même veine, mais de façon plus anecdotique, en prenant pour objet Claude Bernard Aubert et son œuvre (pp. 45-53), l'auteure entend détacher des autres réalisateurs les deux seuls qui ont participé à la guerre d'Indochine, quand elle avait dans son introduction construit une miniserie des réalisateurs ayant un lien privilégié avec l'Indochine, cependant la différence générationnelle peut justifier ce traitement à part. Construit de façon chronologique, le passionnant chapitre sur les errances de la Commission de contrôle des films cinématographiques (pp. 55-96) peine à se rattacher aux deux précédents, mais fourmille de détails croustillants jusqu'à l'absurde sur le travail des censeurs. La longue analyse du *Rendez vous des quais* de Paul Carpita (1955) ne saurait justifier, en suivant la logique de l'auteure, un lien de voisinage avec les deux anciens d'Indochine.

Construite avec rigueur, la deuxième partie s'interroge sur l'autre et le même à partir de quelques films quelque peu sur-analysés. L'ensemble est convainquant, mais il n'eût pas été inutile de s'interroger, s'agissant des femmes indochinoises, sur ce que ces représentations devaient à la situation coloniale et à la place tenue par

les femmes dans le cinéma des années 50-60. Poursuivre la réflexion sur l'utilisation de l'image de la femme dans les films de guerre n'eût pas été malvenu. La constante de certaines images de l'autre, construites en creux – les combattants *viêt-minh* sont le plus souvent hors champ, rendus présent par la bande son ou filmés en grandes masses anonymes – est analysée avec finesse. Refusant la caméra transfuge et le champ-contrechamp d'un camp l'autre, le cinéma français, lorsqu'il met en scène la guerre d'Indochine, est plus un cinéma de soi que de l'autre. Seuls vietnamiens ayant une réalité à l'écran, les combattants dans les forces françaises ne sont visibles que parce qu'ils ont cessé d'être l'autre. Quant à la légende coloniale, sous le titre « Les mythes du même », l'auteure montre que le cinéma, quoiqu'il en ait, la déroule de façon peu convaincue dans les brumes de l'échec et de la nostalgie (pp. 141-160).

L'inscription du conflit dans le xx^e siècle est bien marquée, d'abord par ces anciens ennemis, résistants et ex-SS, qui se retrouvent côte à côte, luttant à l'écran contre les insaisissables combattants du *Viêt-Minh*. Le redoublement de la guerre d'Indochine dans la guerre d'Algérie est mis en évidence avec talent, les citations choisies avec justesse autorisent un retour à l'œuvre de Pierre Schoendorffer qui est, tout au long de cet ouvrage, une sorte de Virgile guidant vers les enfers. Enfin, le rapport, au cinéma, entre conflits indochinois et vietnamien est montré de façon très convaincante, particulièrement à travers l'analyse magistrale (pp. 205-209) d'une séquence du film de Lâm Lê, *Poussière d'Empire* (1983).

La quatrième partie, « Figures de guerre. L'armée des oubliés », met en œuvre l'ensemble du corpus, films de guerre comme films où le conflit indochinois n'est présent que de façon modeste, voire allusive. Dans le premier chapitre, « Les sacrifiés » (pp. 213-232), Delphine Robic-Diaz procède à une recension des « types » engendrés par la réfraction de la guerre d'Indochine dans le cinéma français, pères absents, délinquants de droit commun, enfants de troupe, pour conclure sur l'impact politique du conflit. Chaque partie est riche d'enseignements, mais la méthode laisse à désirer : La partie sur les enfants de troupe est tirée d'un seul film, *L'Année de l'éveil* de Gérard Corbiau (1991), et largement consacrée à l'étude des occurrences renvoyant aux signes du conflit dans l'ouvrage éponyme de Charles Juliet (Paris, P.O.L., 1991) qui a inspiré le film ; celle consacrée à l'impact politique n'est guère en rapport direct avec la typologie des sacrifiés qui constitue la trame de ce chapitre. Curieusement, le chapitre suivant, « Les nostalgiques » (pp. 233-258), qui recense divers types d'anciens d'Indochine dans le cinéma français, eût pu s'insérer dans

le précédent, d'autant qu'on y retrouve, « assassins et tueurs en série », « bandes de malfaiteurs », alcooliques, « amnésique », typologie extraite d'un seul film, *Cybèle ou les dimanches de Ville d'Avray* (1962) de Serge Bourguignon, « sociopathes ». Cette partie s'achève sur un chapitre intitulé « Les Héros dérisoires du *Facteur s'en va-t-en guerre* » (pp. 259-275). Outre que qualifier ce film de « comique troupier » paraît exagéré et révéler une extension injustifiée de l'emploi du terme – à ce compte, *MASH* de Robert Altman (1970) relèverait de ce nouveau genre –, lui consacrer un chapitre entier dans une partie qui constitue un essai, le plus souvent réussi, d'analyse sérielle est une faute, vénielle il est vrai, de méthode. Le parti pris de refuser à l'humour sa place dans le concert des films sur la guerre d'Indochine, en jugeant que son emploi aboutit à ce que « les Français se font un honneur de marteler cinématographiquement leur *mea culpa* en évitant systématiquement tout recours aux *pathos*, y compris dans la représentation d'une réalité aussi dramatique que celle des camps de prisonniers » (p. 175), paraît, plus qu'une maladresse, une erreur de point de vue.

La dernière partie, qui d'étrange façon inclut la conclusion (pp. 301-309), est consacrée à « La guerre éclipsée ». Pertinents dans leurs analyses, deux courts chapitres traitent de deux films, *Indochine* de Régis Wamier (1992, pp. 279-285) et *Poussière d'Empire* de Lâm Lê (pp. 285-294). À partir de ces deux œuvres, quelque peu disparates mais heureusement réunies par leur mise à distance de la guerre, plus nette dans le premier que dans le second, et, dans ce dernier cas, plus portée par le goût de l'allégorie que du réalisme, Delphine Robic-Diaz montre avec subtilité l'effacement de l'épopée coloniale indochinoise sur le petit écran, même lorsque, paradoxalement, les réalisateurs la mettent en scène, par le tsunami de l'histoire. Pour finir, avant de conclure, l'auteure revient sur « la mémoire captive » de Pierre Schoendoerffer, sur ce qui est pour lui transmissible, l'épopée malheureuse du corps expéditionnaire, et sur ce qui ne l'est pas, les camps de prisonniers, ce qui explique, sans le justifier au plan théorique, le refus de l'auteure de considérer *Le Facteur s'en va-t-en* autrement que comme une pochade.

La conclusion reprend avec brio les apports de l'ouvrage. Elle souligne l'importance de la défaite de Diên Biên Phu comme point nodal de l'aventure indochinoise comme de sa réfraction dans le cinéma, la construction par le septième art d'un mythe de la guerre d'Indochine fondé sur l'oubli, aboutissant à la quasi-disparition de la guerre d'Indochine du cinéma français. En relisant l'introduction, on mesure le chemin que nous avons parcouru au côté de l'auteure, la pertinence de l'ensemble de son étude,

soutenue par un style vif non dépourvu d'humour. Cependant, l'ouvrage aurait gagné à construire une réflexion fondée sur la chronologie des films qui eût constitué un guide dans la jungle des occurrences et à éviter des tunnels philosophiques, sans doute utiles pour l'auteure à l'affermissement de sa pensée mais fastidieux pour le lecteur – je pense aux divers passages consacrés à l'œuvre de Paul Ricœur (pp. 15-16, 34, 42, 51, 306), de Roland Barthes (pp. 186-187), de Gaston Bouthoul (pp. 230-232), de Mircea Eliade (pp. 289, 293). On peut aisément rendre hommage à ses maîtres en indiquant en note ce que la notion que l'on utilise leur doit. Mais, au regard d'un ouvrage qui comble une lacune de l'historiographie, écrit avec passion au terme d'une enquête qui flirte avec l'exhaustif et dans lequel le lecteur prend plaisir à cheminer, tout cela n'est que brouillies.

Michel Cadé

Cresem, université de Perpignan Via Domitia, F-68860
cade@univ-perp.fr

Olivier ROCHE, Dominique CERBELAUD, *Tintin. Bibliographie d'un mythe*

Paris, Éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2014, 319 pages

En ouvrant ce petit livre, on pense avoir affaire à l'*Yvert et Tellier* de la tintinologie. Ainsi quelque 530 ouvrages consacrés à Tintin et à son auteur, Georges Rémi (1907-1983), dit Hergé, sont-ils présentés. Ce corpus se limite à la littérature secondaire, délaissant les éditions originales de la collection de bandes dessinées. Toutefois, dans la première section « Texte et versions » (pp. 45-60), les œuvres complètes, intégrales, en coffrets ou particulières, comme en langues étrangères et dialectes, recensent utilement les diverses aventures du reporter belge. S'enchaînent ensuite cinq chapitres déséquilibrés, consacrés aux « Études critiques » (pp. 67-182), aux « Amplifications imaginaires » (pp. 183-212), à « Hergé et après... » (pp. 213-264), à « L'auteur » (pp. 265-298) et aux « Ouvrages étrangers non traduits » (pp. 299-313). Les auteurs ne ratent rien des différents instruments de travail relatifs à Tintin, à ses origines, à ses camarades dessinés, à ses prolongements de vie. Ils ne négligent pas plus les hommages (expositions, retombées commerciales et artistiques) et les biographies de Georges Rémi. On regrettera simplement que les ouvrages étrangers non traduits ne figurent pas dans les sections précédentes, comme ceux qui ont été traduits en français. Cela dit, ce choix de publications étrangères permet de faire apparaître les tendances internationales de la diffusion de Tintin. Ainsi s'aperçoit-on que les Pays-Bas néerlandophones comptent de fameux tintinologues, comme Har Brok et Ernst Pommerel, dont