

QUAND LE CINÉMA FRANÇAIS PASSE AUX AVEUX :  
LES GUERRES DE DÉCOLONISATION  
ENTRE INDICIBLE ET INMONTRABLE

DELPHINE ROBIC-DIAZ  
ENS de Lyon  
delphinerobicdiaz@yahoo.fr

Le cinéma post-colonial français est composé de trois corpus distincts reprenant les trois principales aires géographiques du second empire colonial : l'Indochine, le Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie) et l'Afrique subsaharienne (territoires compris dans l'Afrique-Occidentale Française et l'Afrique Équatoriale Française). L'unité générique de ces trois ensembles filmiques se situe essentiellement au niveau du rapport entretenu par la mise en scène avec l'exotisme. Au sein de cette même « gamme » de récits, des disparités se creusent, néanmoins, en fonction de l'histoire de chaque espace et de son accession à l'indépendance conditionnant ainsi les modalités de représentation de chaque type d'altérité (asiatique, maghrébin et noir).

La décolonisation n'est pas un processus unique et si chaque région a connu un traitement militaro-politique particulier, il reste que le délitement de l'empire peut être réduit à deux situations : celle de l'Indochine (1945-1954) et de l'Algérie (1954-1962) prenant les armes contre la Métropole ; et celle de la Tunisie, du Maroc (1956) et des anciennes provinces d'AOF et d'AEF (1958-1960) privilégiant les pourparlers et les négociations diplomatiques.

Si elles sont historiquement connectées, les deux guerres de décolonisation françaises n'en sont pas pour autant absolument comparables. En effet, la guerre d'Indochine était une guerre de professionnels, menée par une armée de métier, le Corps expéditionnaire français en Extrême-Orient, sur un territoire aux statuts multiples (protectorats pour le

Cambodge, le Laos et l'Annam, régime mixte pour le Tonkin et colonie pour la Cochinchine). L'Algérie, en revanche, n'était pas une colonie, mais la réunion de trois départements français (l'Oranais, le Constantinois et l'Algérois), à ce titre, ce fut donc le contingent que l'armée envoya pour des opérations de maintien de l'ordre face à ce que l'on appelait alors les « événements ». Il est d'ailleurs remarquable qu'il ait fallu attendre 1999, soit plus de trente ans après les faits, pour qu'enfin la France, en la personne du Président de la République, Jacques Chirac, reconnaisse la nature de son action en Algérie de 1954 à 1962 et avoue y avoir mené une « guerre ».

Miroir incontournable d'une société, de son imaginaire et de ses tabous, le cinéma traduit les errances de vocabulaire de ce passé colonial douloureux. Ainsi depuis 1962, date de la disparition complète de l'empire, les films français constituent-ils un observatoire privilégié de l'évolution des discours, des mentalités, ou plutôt, dans le cas de la représentation des deux conflits nationaux de décolonisation, d'une sorte de blocage cathartique. Dans le cas de la guerre d'Algérie, les fictions tournées dans l'immédiat après-guerre par des cinéastes engagés (notamment *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais ou *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard en 1963) multiplient les scènes de tortures sans qu'aucun protagoniste ne passe jamais aux aveux, alors qu'à l'inverse, dans les films plus tardifs sur la guerre d'Indochine réalisés par des anciens combattants du Service presse information (comme Pierre Schoendoerffer avec *L'Honneur d'un capitaine* en 1982 et *Là-haut* en 2004, mais aussi Claude Bernard-Aubert avec *Le Facteur s'en va-t-en guerre* en 1966), les soldats français capturés par le Viêt-minh à l'issue des combats jouent le jeu du délire verbal dans des mises en scène pleines de recul. D'un extrême à l'autre, le cinéma post-colonial français abordant les guerres de décolonisation se perd entre le sibyllin et l'elliptique, refoulant la (re)connaissance du passé dans une zone grise de la mémoire collective.

#### LA « GUERRE SANS NOM » AVOUÉE SOUS LA TORTURE

Il peut paraître étrange de débiter cette réflexion par la guerre d'Algérie et non par son aînée, la guerre d'Indochine. Pourtant si l'on prend en considération le matériau sur lequel se penche cet article, les fictions post-coloniales françaises, il s'avère que les premiers supports sont ceux traitant du second conflit. En effet, contrairement à une idée reçue, il existe un nombre certain de longs-métrages de fiction français représentant la guerre d'Algérie (une cinquantaine d'après le recensement effectué par Guy Hennebelle, Mouny Berrah et Benjamin Stora dans le numéro de

*CinémAction* qu'ils consacraient au sujet en 1997<sup>1</sup>). Les premiers films sortent sur les écrans dès la fin du conflit. L'attention y est moins portée sur des aspects militaires que civiques. L'imaginaire collectif se cristallise ainsi d'emblée et durablement autour de figures comme l'OAS et le FLN et sur la dimension guerre civile des « événements », mais aussi autour de la figure de l'appelé et de son traumatisme. Avec *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), Alain Resnais fige les traits du bourreau-martyr dans le visage émacié aux grands yeux perdus de Jean-Baptiste Thierrée et tire sa victime de l'anonymat pour la réduire à une identité spectrale. De *Muriel*, le spectateur ne connaîtra jamais que le prénom et quelques mots du calvaire à travers les souvenirs de l'un de ces tortionnaires qui avoue lui-même « Muriel, ça ne se raconte pas. » Inmontrée, *Muriel* serait également indicible. Bien que déshumanisée (« ça »), elle hante le récit et ces deux syllabes finissent par ne plus signifier l'absente, la victime, mais au-delà de la mort, le poids moral du crime. C'est en voix off que Bernard raconte le supplice de la jeune femme, alors que défilent à l'écran les images super 8 d'un film amateur montrant le quotidien des appelés dans un poste reculé d'Algérie :

Personne n'avait connu cette femme avant. C'est en m'approchant de la table que j'ai buté sur elle. Elle avait l'air de dormir, mais elle tremblait de partout. On m'a dit qu'elle s'appelait Muriel. Je ne sais pas pourquoi, mais ça ne devait pas être son vrai nom. On était bien cinq autour d'elle, on discutait, il fallait qu'elle parle avant la nuit [...] Il faut en finir, même si elle avait voulu parler, elle n'aurait pas pu. Je m'y suis mis aussi. Muriel geignait en recevant les gifles, la paume de mes mains me brûlait [...] Puis, elle s'est mise à vomir [...]. La nuit, je suis revenu la voir. J'ai soulevé la bâche, comme si elle avait séjourné longtemps dans l'eau, comme un sac de pommes de terre éventré avec du sang sur tout le corps, dans les cheveux, des brûlures sur la poitrine. Les yeux de Muriel n'étaient pas fermés, ça ne me faisait presque rien, peut-être même que ça ne me faisait rien du tout. J'ai été me coucher. J'ai bien dormi.

Ces mots s'égrènent sur des images amateurs tournées en super 8 par des appelés. Ces images sont muettes, seulement ponctuées par le ronronnement du projecteur. Ce bout à bout de souvenirs de cantonnement n'est composé que de scènes joyeuses, banales, de fêtes et d'entraînement, de longs plans sur la ville qui s'attardent et reviennent sur le minaret de la mosquée. Pourtant, si la dramatisation orchestrée par le commentaire off de Bernard crée un abyme de lecture entre les éléments sonores et les éléments visuels, l'étrangeté de ce récit est redoublé par le

traitement de l'image. Les plans super 8 sont tellement surexposés que les visages sont devenus blafards et les cavités oculaires tellement obscures qu'elles semblent vides ou masquées par des lunettes de soleil. Les soldats présents dans ces images ne sont pas plus identifiables que Muriel et si leurs danses semblent macabres, ce n'est pas seulement parce qu'elles se superposent aux détails des tortures infligées à la jeune femme, mais également parce que l'accélération de la vitesse de défilement de l'image crée un effet de tressautement qui les transforme en pantins désarticulés aux orbites creuses. « Même un paysage tranquille » avait écrit Jean Cayrol en 1955 en ouverture du commentaire off de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais. Le temps d'une séquence, le réalisateur et l'écrivain renouent avec la composition qui avait fait la profondeur du discours de leur documentaire sur la déportation : des images traitées avec détachement, un commentaire lointain, et la beauté sidérante de cette alchimie qui transporte simultanément le spectateur dans la banalité et l'horreur. Le plus accablant dans ce récit reste sans doute que les aveux de Muriel soient dépourvus de tout intérêt diégétique, ce sont ceux de Bernard qui seuls résonnent et accaparent l'écran. Or, c'est justement en assumant son statut de bourreau que Bernard apparaît dans la complexité de son statut de victime.

Dans un autre film de 1963, *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard, cette confusion des rôles se retrouve à nouveau, preuve qu'au sortir de la guerre d'Algérie le statut de chacun avait du mal à être défini. Bruno Forestier est membre d'un « commando contre-terroriste » chargé d'assassiner un soutien du FLN. Il refuse, mais est kidnappé par des hommes du FLN qui le torturent pendant des jours dans une salle de bain afin de lui soutirer des informations. Il résiste, non par idéalisme ou conviction particulière, simplement parce qu'il est « un emmerdeur » comme tous s'accordent à le dire : « ça m'est égal de vous le dire contrairement à ce que vous croyez, mais je ne le ferai pas », leur explique-t-il. Puis en voix off, il commente « la torture, c'est monotone et triste. Il est difficile d'en parler aussi en parlerai-je peu », pendant qu'à l'écran, la caméra élude elle aussi le sujet et glisse en un long « travelling sans sujet<sup>2</sup> » latéral sur la façade d'un immeuble. Le même dispositif narratif est répété à chaque étape de la torture : le commentaire de Bruno Forestier décrit l'installation d'un ton neutre et un travelling sur les fenêtres d'un immeuble vient ponctuer la mise en scène de l'acte. S'il y a cependant des plans sur les tortures infligées à Forestier (tissu imbibé d'eau pour l'asphyxier, électrodes reliées aux extrémités du corps, brûlures, etc.), ceux-ci soulignent son mutisme. À l'inverse, l'annonce de la séquestration et de la torture de sa jeune maîtresse, Veronica, indicatrice du FLN, ne fait l'objet

d'aucune illustration, mais d'un nouveau commentaire sur des plans de Forestier libre : « Jacques avoua seulement qu'il gardait Veronica en otage. » Une nouvelle fois, l'aveu vient du bourreau ; une nouvelle fois le supplice d'une jeune femme est soustrait au regard, uniquement narré off par la voix d'un homme. Si la caméra s'attardait sur le silence de Forestier, elle fait l'impasse sur la parole de Veronica. Là où le FLN avait échoué, le « commando contre-terroriste » réussit, Veronica meurt après avoir livré l'information souhaitée. Cet aveu est lapidairement évoqué par Forestier, il n'est d'aucune incidence sur l'épilogue.

Les aveux sont diégétiquement vains, ils échappent au champ du récit, ne laissant pas plus de trace que leurs énonciatrices disparues. Seuls les morts ne peuvent plus parler ; les fictions françaises intègrent parfaitement la tension dramatique qu'implique cette fatalité ainsi que le motif de l'impossible aveu : ceux qui devaient parler ne le peuvent plus, ceux qui le peuvent encore ne livreront qu'un méta-aveu, celui d'avoir voulu faire avouer leurs victimes. La parole est au bourreau. En 1963, dans l'immédiat après-guerre d'Algérie, le cinéma français se fait l'écho de l'incompréhension et de la mauvaise conscience. Inscrire les aveux des victimes dans une intrigue aurait, d'un point de vue narratif, justifié le recours à la torture, or il ne s'agit pas de légitimer l'action terroriste des Français, mais de signaler qu'il existe un abcès dans le récit, un compartiment secret dont cet aveu inaccessible est l'indice, et qui escamote tout ce qu'il est encore impossible d'exprimer sur les enjeux réels de la situation. L'aveu en creux métaphorise la vacuité de la répression, mais n'est-ce pas aussi symboliquement une manière de dire que la parole de l'autre est inutile et que le conflit ne règne finalement qu'en soi ? Postulat certes bien peu altruiste, mais reflétant les difficultés d'une identité nationale brisée par le traumatisme d'avoir été le bourreau. Dans *Muriel ou le temps d'un retour* comme dans *Le Petit Soldat*, le statut de victime dispense en effet d'aveu. Ce sont les coupables qui avouent leurs crimes. Or, en 1963, les films français sur la guerre d'Algérie semblent amorcer un discours cathartique sur la nécessité d'un apprentissage collectif de la culpabilité que les dernières fictions françaises sur le même sujet (comme *La Trahison* de Philippe Faucon et *Mon Colonel* de Laurent Herbiet en 2006 ou *L'Ennemi intime* de Florent-Emilio Siri en 2007) ne paraissent pas démentir.

AUTOCRITIQUE DE « LA SALE GUERRE »

Si la guerre d'Algérie a provoqué une réflexion globale dans la société française induite par la nature des soldats (pour une large part appelés du

contingent), mais aussi par le statut départemental des territoires à conserver, il n'en est pas de même pour la guerre d'Indochine dont l'éloignement géographique et l'enrôlement volontaire des combattants a limité la mémoire à une frange restreinte de la population. Ainsi la plupart des films sur le premier conflit de décolonisation français ont-ils été tournés par des réalisateurs-vétérans comme Claude Bernard-Aubert (*Patrouille de choc* en 1957, *Le Facteur s'en va-t-en guerre* en 1966, *Charlie Bravo* en 1980) et Pierre Schoendoerffer (*Ramuntcho* en 1959, *La 317<sup>e</sup> Section* en 1965, *Le Crabe-Tambour* en 1977, *L'Honneur d'un capitaine* en 1982, *Diên Biên Phu* en 1992 et *Là-haut* en 2004). Enfin, là où la guerre d'Indochine est une défaite militaire, la guerre d'Algérie, elle, a été remportée par l'armée sur le terrain, mais perdue sur le plan diplomatique lors des Accords d'Évian. Les représentations des deux conflits vont être pétries de cette opposition entre vainqueurs et vaincus, la même armée passant du second rôle au premier en l'espace de quelques années.

Chacun à leur manière, Claude Bernard-Aubert et Pierre Schoendoerffer porteront cet épisode méconnu de l'histoire de la guerre d'Indochine sur les écrans. Le premier, n'a pas été fait prisonnier et ose évoquer les camps perdus dans la jungle vietnamienne dès 1966 avec une comédie troupière, *Le Facteur s'en va-t-en guerre* ; alors que le second, survivant de Diên Biên Phu et de la captivité, dissémine pendant des décennies les indices de son passé dans son œuvre littéraire et filmique sans jamais parvenir à véritablement affronter le souvenir.

Le tabou chez Pierre Schoendoerffer est érigé en forme filmique : s'il parvient à dire, c'est en aveugle ; s'il parvient à montrer, c'est en silence. La captivité est un espace fantôme du récit, il existe par son avant la capture, et son après la libération, entre les deux réside l'empreinte d'un mystère, celui de l'homme confronté à sa survie hors du champ de toute caméra. Il n'existe, en effet, aucun autre document que les rares témoignages des survivants sur ce moment et Pierre Schoendoerffer n'a jamais souhaité habiter ce vide de représentation par de la fiction.

Au cœur de cette expression lacunaire, la honte et le déshonneur des séances d'autocritique infligées par le vainqueur viêt-minh pour rééduquer les soldats français. Chez Schoendoerffer, la séance d'autocritique et la captivité sont deux expériences totalement confondues et lorsqu'il se résout à en traiter, il délègue non seulement leur énonciation à un double diégétique, mais n'utilise alors que la puissance évocatrice de la parole à l'exclusion de toute reconstitution. Il confie le spectateur à son imagination, convaincu que la fiction falsifierait la narration. Le dispositif emprunté est toujours le même, celui de la confession : un ancien militaire raconte

brièvement à un personnage féminin totalement étranger aux réalités de la guerre et aux cruautés de la défaite comment ses camarades de combat ont dû, dans les camps viêt-minhs, se renier, mentir, pour survivre, témoignage d'autant plus troublant qu'il est répété de film en film. Ainsi dans *L'Honneur d'un capitaine* (1982), la veuve du capitaine Caron entend-elle un compagnon d'arme de son mari, général en poste à l'école militaire de Coëtquidan, lui faire le récit suivant :

Ils les ont amenés à mentir... ils nous ont amenés... Mentir ou mourir... Avant de mourir, leur capitaine leur a ordonné de mentir : « Pour que quelques-uns puissent survivre, jouez le jeu des Viêts en pratiquant la restriction mentale comme des Jésuites »... C'était son dernier ordre. Il a tout pris sur lui... Pour les sauver, pour sauver leurs âmes, il leur a dit : « Vous n'êtes pas responsables de vos mensonges. Vous avez obéi à mon ordre. Si plus tard, on vous demande des comptes, vous répondrez : c'était un ordre de notre capitaine »... Un soldat supporte mal d'être amené à mentir... Même sur ordre...

Dans une scène sensiblement identique, *Là-haut* (2004) confronte à son tour une jeune journaliste enquêtant sur un réalisateur-vétérain d'Indochine avec l'un de ses anciens supérieurs militaires devenu colonel au SDEC (service de documentation et de contre-espionnage) :

Le général Cao Bac Ky leur avait dit : « Mentez ! Et dites à vos hommes de mentir. Ne discutez pas avec eux. Mentez ! Crachez sur ce que vous avez respecté. Dites que je vous ai trompés. C'est mon dernier ordre. » Un de ses soldats lui a dit : « Mais, vous aussi vous allez mentir mon général ? » Grand silence. Le général Cao Bac Ky répond : « J'ai menti dans leurs camps autrefois, après Diên Biên Phu. Nous avons menti. Mais personne ne nous en avait donné l'ordre, ça a été plus difficile pour nous. Dans leurs camps, on finit tous par mentir. Après on meurt. Mentez ... et peut-être quelques-uns seront sauvés. »

Chez Pierre Schoendoerffer comme dans *Muriel ou le temps d'un retour* ou *Le Petit Soldat*, le passage aux aveux est manquant à l'écran et constitue une ellipse du récit. Contrairement à la capture reconstituée dans *Le Crabe-Tambour* ou *Diên Biên Phu*, ou à la libération des camps montrée grâce à un montage d'archives des corps décharnés des rescapés tirés des fonds militaires de l'ECPA dans *L'Honneur d'un capitaine* (assorti d'un commentaire off certes laconique et minimaliste, mais

relevé par la puissance lyrique de *La Symphonie héroïque* de Beethoven), la captivité, elle, ne dispose d'aucune mise en images et se limite à l'aridité de plans rapprochés sur un interlocuteur déterminé dans le cadre du champ/contre-champ d'un dialogue. Dans les deux extraits proposés de *L'Honneur d'un capitaine* et de *Là-haut*, il est particulièrement remarquable qu'une nouvelle fois, les rôles de victimes, d'accusés et de bourreaux se télescopent : les prisonniers doivent reconnaître devant leurs tortionnaires qu'ils sont l'opresseur puis apprendre à survivre dans le déni de leurs aveux mensongers. S'ils avouent finalement qu'ils ont menti, aucun des personnages de Pierre Schoendoerffer n'avoue cependant la nature de ses mensonges et dans ce non-dit réside toute la douleur et le traumatisme d'avoir moralement abdiqué. « *Vae victis* », malheur aux vaincus, comme le répète souvent l'auteur dans ses romans. Le châtement de la défaite semble tout entier résider dans le souvenir obsédant des séances d'autocritique.

À l'inverse, chez Claude Bernard-Aubert, la captivité est loin d'être une zone d'ombre, mais fait l'objet d'un film entier, *Le Facteur s'en va-t-en guerre*, dans lequel la séance d'autocritique est véritablement un temps fort humoristique. Ainsi le commandant de l'unité française capturée s'exprime-t-il dans les termes suivants pour évoquer devant ses hommes, le commissaire politique et le chef de camp, les fautes dont il s'avoue coupable :

Cassagne : Ma faute la plus prédominante est sans conteste possible, le péché contre l'esprit.

Commissaire politique : Qu'est-ce que tu veux dire ?

Cassagne : Je refuse inconsciemment l'existence des autres, et j'avoue une intolérance naturelle qui m'a toujours poussé à refuser en bloc le moi intrinsèque d'autrui.

Commissaire politique : Que comptes-tu faire pour te réformer ?

Cassagne : Haïr l'hérésie d'un passé traditionnel qui n'est que lettre morte. Et me reconstruire pas-à-pas, face à un monde nouveau et total, omniprésent et inconditionnel.

Il s'agit pour le réalisateur et son dialoguiste, Pascal Jardin, de stigmatiser l'absurdité de la rééducation viêt-minh et d'arriver à un paroxysme de l'aveu ou plus rien d'autre ne fait sens que le seul fait d'avouer. « Les aveux sont la forme supérieure de l'autocritique », susurre Kohoutek dans *L'Aveu* de Costa-Gavras (1970) pour inciter Gérard à signer sa déposition. L'un par le cynisme burlesque, l'autre par un tabou obsessionnel, Bernard-Aubert et Schoendoerffer parviennent donc tous les deux au même

dépassement de l'autocritique en tant que discours elliptique ou sibyllin, par le biais du modèle énonciatif de l'aveu. Dans les quelques séquences évoquées, l'intérêt n'est pas dans les propos tenus, mais dans la prise de parole par laquelle la victime s'affirme dans toute l'ambivalence de son statut d'accusé et de coupable.

#### CONCLUSION

Ces quelques exemples de films post-coloniaux français relatifs aux guerres d'Indochine et d'Algérie démontrent que l'aveu peut-être un motif filmique déjouant les attentes et les préjugés du spectateur. Là où l'imaginaire collectif se cristallise sur le caractère répressif de l'intervention militaire française, le cinéma, lui, ne propose pas aux spectateurs les victimes attendues. Fidèles au point de vue européocentré qui structurait la focalisation coloniale et continue d'habiter le regard post-colonial, ces fictions ne laissent que peu de place aux personnages autochtones. Lorsque ceux-ci apparaissent persécutés, torturés par un pouvoir colonial moribond, c'est uniquement parce qu'un personnage français assiste à la scène, mettant en abyme la position du public.

Dès lors, les aveux concernent essentiellement les incarnations de la France, en tant qu'opresseurs certes, mais aussi en tant que perdants : appelés du contingent comme Bernard dans *Muriel ou le temps d'un retour*, activistes d'extrême droite comme Bruno dans *Le Petit Soldat*, militaires faits prisonniers à l'issue d'une défaite en Indochine comme les héros de l'univers schoendoerfferien ou le subversif commandant de Cassagne du *Facteur s'en va-t-en guerre*. Autant d'exemples dans lesquels l'ambiguïté du statut du Français, à la fois accusé et victime, explique que l'aveu ne se joue pas dans le dit, mais dans le dire. Peu importe ce que les personnages racontent lorsqu'ils passent aux aveux dans le cadre du récit, car la plupart du temps cet épisode s'inscrit dans une ellipse ou ne délivre qu'un message cryptique, secondaire, voire de seconde main ; l'intérêt de l'expression de l'aveu est tout entier dans la prise de parole et dans la monopolisation de cette parole par les Français. Si cette parole peut être interprétée comme un signe de pouvoir, elle n'en est pas moins une prise de recul sur l'Histoire, une tentative de reconnaître le passé à condition de maîtriser les termes dans lesquels est prononcée sa mise en accusation. Le discours du cinéma post-colonial français est façonné par ses tabous, il dit ce qu'il ne peut montrer, montre ce qu'il ne peut dire et évoluant sans cesse entre ces deux écueils, essaye de faire admettre à l'écran ce que la société a dû mal à s'avouer à elle-même depuis la perte de l'empire.

## NOTES

<sup>1</sup> Guy Hennebelle, Mouny Berrah et Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie à l'écran*, *CinémAction* n°85, 4<sup>e</sup> trimestre 1997, 239 p.

<sup>2</sup> Expression employée par Alain Fleischer pour caractériser les travellings d'Alain Resnais dans *Nuit et Brouillard* (Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou, 1998 cité par Sylvie Lindeperg dans *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*, Paris, O. Jacob, 2007, p. 81).