



**Déca drages**  
Cinéma, à travers champs

29-30 | 2016  
René Vautier

---

## René Vautier : esthétique et politique de l'intervention

Valentin Schaepelynck

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/792>

DOI : [10.4000/decadrages.792](https://doi.org/10.4000/decadrages.792)

ISSN : 2297-5977

### Éditeur

Association Déca drages

### Édition imprimée

Date de publication : 27 septembre 2016

Pagination : 45-59

ISBN : 9782970096306

ISSN : 2235-7823

### Référence électronique

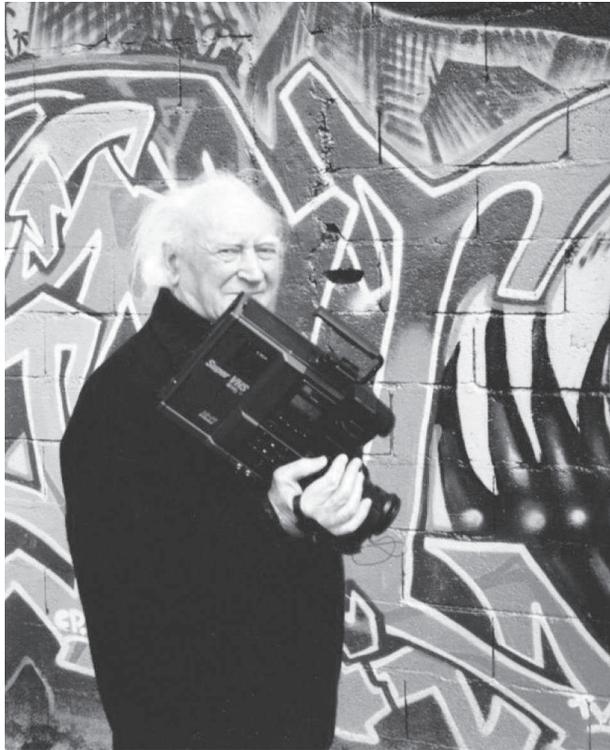
Valentin Schaepelynck, « René Vautier : esthétique et politique de l'intervention », *Déca drages* [En ligne], 29-30 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/792> ; DOI : [10.4000/decadrages.792](https://doi.org/10.4000/decadrages.792)

---

Valentin Schaepelynck

## René Vautier : esthétique et politique de l'intervention

EN OUVERTURE DE SON AUTOBIOGRAPHIE – qui restera malheureusement inachevée, puisqu'elle s'arrête à l'orée des années 1970 –, René Vautier nous rapporte une véritable scène de polar. Elle se passe en 1973, alors qu'il en est au vingt-septième jour d'une grève de la faim pour exiger « la suppression de la possibilité, pour la commission de censure cinématographique, de censurer des films sans fournir de raisons », ainsi que



<sup>1</sup> René Vautier, *Caméra citoyenne: Mémoires*, Rennes, Apogées, 1996, p. 5.

<sup>2</sup> Le jeune mathématicien Maurice Audin, assistant à l'université d'Alger, disparaît le 11 juin 1957 après son arrestation par les parachutistes. Face au mutisme des autorités, le comité Maurice Audin est créé en novembre 1957 à l'initiative du mathématicien Laurent Schwarz, pour enquêter sur cette disparition. Membre de ce comité, l'historien Pierre Vidal-Naquet publie en 1958 aux Editions de Minuit un livre qui fera date, *L'Affaire Audin*. Une nouvelle pièce de taille a été versée à ce dossier récemment lorsque le général Aussaresses a reconnu avoir participé à l'assassinat de Maurice Audin, propos rendus publics en 2014 par le journaliste Jean-Charles Deniau (*La Vérité sur la mort de Maurice Audin*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Equateurs, 2014).

<sup>3</sup> René Vautier, *Caméra citoyenne*, op. cit., p. 6.

<sup>4</sup> *Ibid.*

«l'interdiction, pour cette commission, de demander coupes ou refus de visa pour des critères politiques»<sup>1</sup>. Action qu'il a engagée suite au refus de cette institution, aujourd'hui oubliée et rarement évoquée dans nos livres d'histoire, d'accorder un visa d'exploitation au film de Jacques Panigel, *Octobre à Paris* (1962), documentaire sur la répression policière des Algériens à Paris en octobre 1961, courageusement réalisé dans la foulée de ce sombre moment sous l'égide du Comité Maurice-Audin<sup>2</sup>. En ce vingt-septième jour, la situation a commencé à évoluer puisque le directeur du Centre national de la cinématographie a fait savoir qu'il ne s'opposerait pas à ce que le film de Panigel qui, pour des raisons politiques évidentes, n'avait jamais obtenu d'autorisation de tournage, soit considéré comme un «film français» à part entière. René Vautier voit donc poindre «le moment» où, «victorieux de la censure», il pourra enfin «tendre les bras aux aiguilles de la réalimentation progressive». C'est ce moment-là que choisit «un visiteur inconnu et qui allait le rester» pour apparaître au pied de son lit d'hôpital, «strict de vêture, attaché-case dont il manipulait la fermeture comme pour ponctuer ses arguments»<sup>3</sup>.

Le décor est donc étrangement planté par cette apparition vaporeuse et fantomatique, qui se présente comme un «haut fonctionnaire», un «commis de l'Etat» dont les enfants, presque adultes, l'ont emmené voir *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1972) au cinéma, une œuvre qu'il a d'ailleurs appréciée. Quand ses enfants se sont inquiétés pour la santé du cinéaste, il les a aussitôt rassurés : «le gouvernement ne peut se permettre de fabriquer un martyr de la liberté d'expression». D'ailleurs, il est venu justement annoncer à son interlocuteur sur son lit d'hôpital qu'il ferait mieux de se réalimenter au plus vite et de cesser de mettre sa vie en danger, alors qu'il va bientôt obtenir tout ce qu'il demande. Paradoxe étrange, reconnaît-il, que de lui dire au même moment qu'il va gagner sous peu et que son action est inutile. Mais c'est pour mieux lui annoncer que le type de victoire que lui et ses amis sont prêts d'obtenir n'est pas tout à fait celle qu'ils croient, et que les différentes dimensions du pouvoir économique et politique se sont déjà préparées pour la suite. Certes, dit-il, le ministre «suggèrera à la commission de censure de ne plus demander de coupes et d'interdiction pour des raisons politiques», et «conseillera au président de la commission de se limiter aux critères de pornographie ou de violence et de les préciser dans ses demandes de sanction»<sup>4</sup>. Mais les grandes structures de distribution ne diffuseront pas davantage de films

au contenu socio-politique « gênant pour le pouvoir », sauf si, comme Costa-Gavras, dit-il, on choisit de critiquer ce qui se passe à l'extérieur du pays, en Grèce ou en Tchécoslovaquie. Au niveau des exploitants indépendants, le visiteur mystérieux du cinéaste fait l'hypothèse que « si le gouvernement décide de libéraliser aussi la pornographie », « de permettre aux petites salles de se spécialiser dans des films classés X qui auront un visa », cela leur rapportera davantage d'argent que des films militants. Autre point : il sera possible au gouvernement de pousser la télévision à acheter beaucoup plus cher les droits de diffusion des films, et pas de « n'importe quel film ». Les petits producteurs, comprenant que seule une vente à une chaîne de télévision équilibrera leur budget, ne prendront alors pas de risque avec des films impliqués politiquement. Enfin, en ce qui concerne leur diffusion dans le cadre d'un réseau comprenant des maisons de jeunes, des foyers de jeunes travailleurs, des ciné-clubs et des associations de quartier, « si le gouvernement fait pression sur les chaînes de télévision pour que celles-ci mettent à la disposition » de ces réseaux, « à des prix défiant toute concurrence », « des films ou des émissions déjà amorties par la diffusion télé », et que, « par une diminution des subventions », ils « n'aient plus les moyens de louer des films autres que ceux qu'on leur propose à bas prix », le cinéaste militant pourra certes faire les films qu'il voudra, sans qu'une censure d'Etat n'intervienne, mais personne ne les verra<sup>5</sup>. Se souvenant de cet oracle et de son annonce des temps à venir, René Vautier commente :

« Je n'ai jamais su son nom. J'ai continué la grève de la faim. J'ai gagné le 3<sup>e</sup> jour, une lettre du ministre Duhamel me confirmant les limites du pouvoir de censure. Et je me suis rendu compte en peu d'années que tout ce que m'avait annoncé le grand commis de l'Etat se mettait en place, pour verrouiller l'expression par l'image et le son. »<sup>6</sup>

Dès le début de ces « mémoires » inachevées, publiées en 1998, nous sommes ainsi convoqués directement sur un terrain auquel le cinéaste s'est confronté pendant plus d'un demi-siècle, celui de la censure et de la défense de la liberté d'expression cinématographique. Nous sommes aussi invités à revenir sur une mutation dans les stratégies exercées à l'encontre des modes de financement, de circulation et de diffusion d'images et de sons militants, et à appréhender l'émergence de nouveaux fronts de lutte et de nouveaux enjeux. Quelques années plus tard, Vautier relevait que l'arrivée de nouvelles technologies dans le domaine de l'image et

5 *Id.*, pp. 6-7.

6 *Id.*, p. 7.

<sup>7</sup> Lionel Soukaz, «Vautier par lui-même. Préparation de la rétrospective René Vautier à la cinémathèque», 2002 ([www.dailymotion.com/video/x9s5cx\\_rene-vautier-par-lui-meme-le-30-mar\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x9s5cx_rene-vautier-par-lui-meme-le-30-mar_shortfilms)).

du son comme celle du web avait ouvert de nouvelles possibilités pour une saisie des événements au moment même où ils se produisent, pour leur diffusion et leur mise en commun<sup>7</sup>. Travaillant à une époque où les images étaient rares, en particulier sur la guerre d'Algérie, où un matériel consistant était nécessaire pour filmer une arrestation policière violente en temps réel, et encore bien d'autres moyens et relais techniques et collectifs indispensables pour la partager et la faire connaître, il trouvait revigorante et passionnante une époque où cette donne semblait avoir pour une part radicalement changé, promettant un renouvellement des formes de la contestation cinématographique.

### Cinéma ou militance ?

Comment qualifier le cinéma de Vautier? La réponse est loin d'être simple. Du point de vue des cinéastes comme des critiques, l'appartenance du travail de René Vautier au «cinéma» n'a jamais été sans poser problème. Après sa disparition récente, le 4 janvier 2015, Serge Kaganski lui rendait hommage dans *Les Inrockuptibles* en prenant soin de bien rap-peler la distinction entre art et militantisme :

«Cinéma et militantisme, l'association ne va pas de soi et il est possible que Vautier fut plutôt grand militant que grand cinéaste, et le cinéma était peut-être pour lui davantage un instrument politique qu'un art ou une fin en soi.»<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Serge Kaganski, «René Vautier, grande figure du cinéma militant, disparaît», *Les Inrockuptibles*, 5 janvier 2015, [www.lesinrocks.com/2015/01/05/cinema/rene-vautier-grande-figure-du-cinema-militant-disparait-11543921/](http://www.lesinrocks.com/2015/01/05/cinema/rene-vautier-grande-figure-du-cinema-militant-disparait-11543921/).

Ces propos, Jean-Luc Godard les avait lui-même tenus en 1996, dans un entretien avec Alain Bergala et Serge Toubiana. Evoquant la guerre d'Algérie, il marquait la différence entre son travail et celui de Vautier, pointant deux manières distinctes de se rapporter, par le cinéma, à un contexte socio-politique déterminé :

«J'ai fait *Le Petit Soldat*, Cavalier a fait *L'Insoumis*, il y a eu *Avoir 20 ans dans les Aurès*. On a fait ce qu'on pouvait faire, là où on était. La différence entre Vautier et moi, c'est que lui faisait son film en tant que militant, moi en tant que cinéaste : il fallait parler de l'Algérie plutôt que d'un hold-up.»<sup>9</sup>

<sup>9</sup> «Parler du manque», entretien avec Alain Bergala et Serge Toubiana, octobre 1996, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1996, pp. 371-372.

Cette ligne de partage entre militantisme et art n'annonce d'ailleurs pas nécessairement de conflit ouvert. Elle peut tout aussi bien renvoyer à deux rapports entre art et politique, à deux mondes distincts de pratiques et de principes, qui ne se rencontrent d'ailleurs peut-être pas même assez pour se confronter. Toutefois, quelques années auparavant,



*Quand les femmes ont pris la colère (1977)*

interrogé par une revue algérienne au début des années 1980 sur ce qu'il pensait de l'apport de la Nouvelle Vague, Vautier se met en colère, la considérant avant tout comme une stratégie de la bourgeoisie pour briser un cinéma qui, dans l'après-guerre et sous l'impulsion de réalisateurs comme Claude Autant-Lara, Louis Daquin, Henri Aisner, d'acteurs comme Bernard Blier, Gérard Philippe ou Laurent Terzieff, ou encore de structures comme la Coopérative Générale du Cinéma Français, s'était rapproché des « inquiétudes populaires ». Pour lui, il était clair que la démarche de Godard, de Chabrol et de Truffaut, avait eu idéologiquement pour fonction d'éclipser tout un mouvement de contestation de l'hégémonie du cinéma hollywoodien sur les écrans français, né dans le contexte de l'opposition aux accords Blum-Byrnes. Dès lors, la distinction entre cinéma et militantisme à laquelle Godard fait référence ne peut apparaître à Vautier que comme l'avatar d'une conscience bourgeoise mystifiée par de pseudos arguments formels :

« Une réformette, une réadaptation formelle dans l'intérêt de la bourgeoisie au pouvoir. Une union temporaire de gens qui n'avaient en commun que d'appartenir tous à la même bourgeoisie, qui se sont entraidés pour mieux escalader le mur de la notoriété et qui ont repris ensuite des chemins on ne peut plus traditionnels - les chemins de leur classe -, ce qui est normal, mais ce qui l'est un peu moins, c'est de voir la critique

10 René Vautier, «Et la guerre d'Algérie, bordel!», entretien accordé à la revue algérienne *Les Deux Ecrans*, n° 40, 1981, repris dans Jean-Luc Douin, *La Nouvelle Vague, 25 ans après*, Paris, Cerf, 1983, pp. 209-212.

11 Jean-Luc Godard, René Vautier, «Au nom des larmes dans le noir», *Echange sur l'histoire, l'engagement, la censure* (2002), dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James E. Williams, Michael Witt, *Jean-Luc Godard: Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, pp. 398-403.

dite de gauche alterner, vis-à-vis de ces petits bourgeois typiques et leurs œuvres, référence et révérences. Un bon exemple pour situer cet aspect bourgeois de la Nouvelle Vague: elle a fleuri en pleine guerre d'Algérie – montrez-moi les fleurs de la Nouvelle Vague qui ont reflété cette réalité!»<sup>10</sup>

Ce n'est qu'en 2002, à l'initiative de l'association «Les écrans citoyens», que Godard et Vautier se rencontrent publiquement pour la première fois, et ce d'une manière beaucoup plus apaisée que ne pouvaient le laisser présager ces propos. L'ironie de cette rencontre, qui eut lieu dans le grand amphithéâtre de l'Institut d'art et d'archéologie de l'université Paris 1, est que la projection d'*Afrique 50* (1950) de Vautier, et de *Caméra-Cœil* (1967) de Godard, prévues comme base de la discussion, ne put avoir lieu, «la présence d'une trentaine de caméras digitales», «tenues par nombre de cinéastes militants et expérimentaux, parmi lesquels Lionel Soukatz, Arnaud Soulier, Othello Vilgard, Mathilde de Romefort... brouillant les signaux vidéo»<sup>11</sup>. Comme si ce rendez-vous ne pouvait se dérouler comme une projection-débat «normale» et sans que ne se produisent les interférences d'un film en train de se faire», et que les caméras présentes ne produisent leurs effets, leur propre intervention sociale sur la projection des images.

L'échange entre les deux réalisateurs n'est alors porté par aucune hostilité particulière, et il permet d'entrevoir clairement deux trajectoires, deux rapports tout à fait différents au cinéma, à son rôle et à ses pouvoirs d'action. Durant cette rencontre, Godard ne cesse de relativiser, peut-être ironiquement, la portée politique de son propre travail, y compris celle liée à sa participation aux groupes Medvedkine, ou ses films sur le Vietnam ou la Palestine. Après que Vautier ait évoqué l'aventure du tournage et du montage d'*Afrique 50*, les obstacles, la répression judiciaire que ce film a rencontré à l'époque, mais aussi les solidarités concrètes qu'il a vu naître autour de toutes ces difficultés, Godard explique que quant à lui, à l'époque de *Loin du Vietnam*, il n'était en réalité guère «politisé», que jusque-là, il avait seulement lu «des choses sur l'engagement, chez Sartre par exemple», mais que «ça restait métaphysique». Il évoque en écho à ses propos un épisode de la vie de Fritz Lang que lui et ses amis aimaient citer: le cinéaste allemand aurait tourné son premier film à Berlin en pleine révolution spartakiste, et aurait été furieux que le premier jour de tournage soit empêché par les combats. Et

de conclure en s'adressant à Vautier : « Donc par rapport à vous, quelle différence ! »

Son interlocuteur peut lui rappeler, conciliant, qu'il avait tout de même offert une petite caméra aux ouvriers de la Rhodiaceta ; Godard opine en lui répondant qu'effectivement il lui est aussi arrivé d'en offrir aux militants palestiniens ou aux Black Panthers, mais que c'était « probablement par un sentiment de culpabilité de pseudo-révolutionnaire », même si, sans doute, « ils étaient contents de les avoir malgré tout ». Il relate aussi l'évolution de sa démarche : à savoir « naïvement d'abord, puis inconsciemment, et maintenant plutôt consciemment, de parler de là où je suis ». Puis, citant la fameuse conclusion du *Tractatus* de Wittgenstein : « Ce qu'on ne peut dire, il faut le taire », il ajoute ensuite que « ce qu'on peut dire, mieux vaut le dire »<sup>12</sup>.

12 *Ibid.*

C'est là que réside en grande partie la différence entre les deux cinéastes, explicitée dans cette réponse de Vautier : « on fait des films sur ce que l'on connaît bien, mais on a aussi la possibilité de faire des films sur ce qu'on essaie de comprendre ». Car, rappelle-t-il une nouvelle fois, que ce soit sur la guerre d'Algérie ou le colonialisme, « il y a eu un grand silence du cinéma français ». Et de demander : ne fallait-il pas justement « essayer de faire quelque chose, même si on n'avait pas le droit de le faire » ?<sup>13</sup>

13 *Ibid.*

L'intérêt de cette rencontre fut ainsi sans doute de faire dialoguer deux rapports possibles entre cinéma et histoire, entre cinéma et politique, que l'on pourrait formuler, assez schématiquement, de la manière suivante : la position de Godard qui, tout en interrogeant et subvertissant le dispositif cinématographique de l'intérieur, subordonne en définitive la politique à une éthique interne à l'art du cinéma ; celle de Vautier, qui soumet au contraire l'art du cinéma à l'impérieuse nécessité de la politique. Ces différences renverraient alors elles-mêmes à deux types de pédagogie politique, l'une qui vise à agir sur la perception ordinaire des images, à déconstruire les icônes et les narrations édifiantes, les rapports entre les images, les mots et les choses, et une autre qui, loin de renoncer à l'édification, trouverait avant tout dans les images un support pour la dénonciation d'une injustice, d'un tort, dans la perspective d'une lutte pour révéler ce que les pouvoirs constitués veulent cacher. La posture de Vautier s'identifierait en ce sens à cette pédagogie de l'explication, que Jacques Rancière a décrite pour prendre ses distances avec elle

<sup>14</sup> J. Rancière, *Le Maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987 (rééd. 10/18 Poche, 2004); *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983 (rééd. Flammarion Poche, 2007, 2010).

– en proposant une toute autre perspective sur l'émancipation sociale et intellectuelle –, et que l'on retrouve aussi, selon lui, au sein de toute une tradition de la sociologie critique et de l'histoire communiste, pour laquelle il s'agit avant tout d'expliquer aux dominés les mécanismes de la domination<sup>14</sup>. Cependant, peut-on vraiment caractériser ainsi l'œuvre militante de Vautier? Ses films se situent-ils réellement du côté d'une telle posture explicative? Ne sont-ils politiques que par leur force démonstrative, leur contenu, les thèmes qu'ils abordent et les thèses qu'ils défendent?

### Des images dans l'ombre de l'histoire du cinéma

Il est clair que les films de Vautier valent en grande partie par leur choix délibéré de donner la parole aux sans-voix, de prendre à bras le corps des questions et des enjeux de lutte que les pouvoirs constitués du moment préféreraient ne pas voir abordés dans les médias dominants: la répression des luttes ouvrières, les massacres coloniaux, la guerre d'Algérie, le nucléaire. Si ses films ont été pour beaucoup censurés, amputés, coupés, confisqués et même déchiquetés, c'est pour leur nature de document polémique sur une réalité sociale et politique. C'est en très grande partie pour ces raisons que durant un demi-siècle, avant le développement du web mais aussi le *revival* que la Cinémathèque française lui a permis de connaître – notamment sous l'impulsion de Nicole Brenez à partir des années 2000 –, il était extrêmement difficile de voir des images de Vautier. Lui-même ironisait sur le fait qu'il était sans doute plus facile de voir des extraits de *Peuple en marche* (1963) sur les télévisions anglaises ou japonaises qu'en France.

Pour contrecarrer les effets oppressifs du capitalisme sur la production des images, des réalisateurs créèrent dès les années 1960 leurs propres sociétés coopératives de production. L'Union de Production Cinéma Bretagne (UPCB), fondée en 1970 sous l'impulsion de Vautier, s'inscrivait dans ce mouvement, qui dès 1967 voyait naître la Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles (SLON), initiée par Chris Marker, qui devint par la suite Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles (ISKRA), et permit notamment de produire *Loin du Vietnam* (1967)<sup>15</sup>. Époque où il s'agissait, pour reprendre la formule de Godard, de «créer deux ou trois Vietnam au sein de l'empire Hollywood-Cinécittà-Mosfilms-Pinewood»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Voir Laurent Véray, *Loin du Vietnam (1967): film collectif réalisé par Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda*, Paris, Editions Paris Expérimental, 2004.

<sup>16</sup> Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 303.

Dans la constellation de ces expériences, Vautier se singularise par le lien systématique qui unit son cinéma à la fois à l'action militante et aux coupes violentes de la censure. Il n'est certainement pas le seul à avoir fait les frais de la censure et il le sait, révolté qu'il fût par l'interdiction du documentaire poétique d'Alain Resnais et Chris Marker, *Les Statues meurent aussi* – réalisé en 1953 et interdit durant huit ans – ainsi que par la coupe, exigée par la Commission de censure, du képi de gendarme français dans *Nuit et brouillard*<sup>17</sup> d'Alain Resnais en 1956. En revanche, contrairement à ces réalisateurs, qui se firent connaître aussi par *L'Année dernière à Marienbad* (1961) ou *La Jetée* (1962), la grande majorité de ses films est restée longtemps invisible dans les salles obscures, diffusée essentiellement dans des réseaux militants ou associatifs. Même *Avoir 20 ans dans les Aurès*, pourtant récompensé à Cannes, fut longtemps extrêmement difficile à visionner, quasiment jamais diffusé à la télévision, hasardeux à trouver dans les vidéothèques. Ce n'est que récemment, en particulier grâce à la coopérative Les Mutins de Pangée<sup>18</sup>, qu'un certain nombre de ses œuvres sont à nouveau accessibles en DVD, dans une édition de grande qualité<sup>19</sup>.

Certains critiques ont su parfois se montrer clairvoyants face aux effets de cette « indisponibilité » d'un certain nombre d'images sur leur propre travail. En 1973, Jean-Louis Bory évoquait ainsi ces films qui existent mais que les critiques ignorent, pour la simple raison que bien souvent, ils ne vont pas se renseigner au-delà des réseaux officiels de diffusion dans lesquels eux-mêmes se trouvent insérés :

« Des films existent qui élèvent la voix. Produits en marge du système : par exemple, chez SLON, le magazine de contre-information : *On vous parle*. Mais le système les coince au virage : à la distribution. Il les occulte. Où les voir ? La presse se tait. Et c'est là où la presse de gauche ne fait pas toujours son travail comme elle le devrait. Je plaide coupable. J'ai été coupable de ne pas prévenir en temps voulu, en 1955, que des Français, Jean Lods, Sylvie Blanc et René Vautier, avaient tourné *Une nation, l'Algérie* ; en 1958, qu'un film, *Algérie en flammes*, était réalisé dans le maquis algérien, diffusé à travers le monde, hors la France, quatre cent soixante copies en quatorze langues, et dont on peut aujourd'hui trouver des extraits dans dix-huit films de long et court métrage ; en 1961, le film *J'ai 8 ans*, toujours sur la guerre d'Algérie, et *Peuple en marche*, en 1963. Ces films ne pouvaient être vus en France, ils existaient cependant. »<sup>20</sup>

<sup>17</sup> René Vautier, *Caméra citoyenne*, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>18</sup> [www.lesmutins.org/](http://www.lesmutins.org/).

<sup>19</sup> Notons cependant l'édition précédente d'*Avoir 20 ans dans les Aurès* par Doriane Films, ainsi que celle d'*Afrique 50* et *Marée noire, colère rouge* par la Cinéma-thèque de Bretagne.

<sup>20</sup> Jean-Louis Bory, *Questions au cinéma*, Paris, Stock, 1973, pp. 163-164.

Il est intéressant de noter que Bory ne mentionne pas dans ce passage qu'*Algérie en flammes* (1957), *J'ai 8 ans* (1961) et *Peuple en marche* (1963) sont des films auxquels Vautier a activement participé, son nom se trouvant à nouveau surreprésenté dans cette liste d'œuvres interdites ou marginalisées. Le constat de Bory nous invite à nous demander de quoi choisit-on de parler ou de ne pas parler, en tant que critique mais aussi en tant que cinéaste. Dans l'ensemble de sa trajectoire, Vautier s'est confronté constamment avec rigueur à cette question. Son parcours exemplaire nous engage non seulement à essayer de plonger dans l'histoire de la censure en France mais aussi dans celle du refus comme de l'acceptation tacite de la censure et de l'autocensure. Car la censure ne relève pas seulement d'une intervention de l'Etat ou du pouvoir économique, mais aussi de la résignation à un certain partage institué entre ce qui peut et ne peut se dire. C'est un élément qui revient de manière récurrente dans l'auto-biographie de Vautier. L'affaire d'*Octobre à Paris*, le film de Panigel, en particulier, montrait selon lui que si d'un côté il était légitime de mettre « les responsabilités du silence du cinéma français sur la guerre d'Algérie sur le dos des producteurs et des banques, qui interdisaient aux réalisateurs de tourner les sujets qui leur tenaient à cœur », on était bien obligé de considérer aussi « la responsabilité des réalisateurs français ». Panigel affirmait en effet que lorsque « le comité Maurice-Audin, créé pour faire la lumière sur la disparition de l'universitaire [...] assassiné par les parachutistes de Massu, mit à la disposition de divers cinéastes français < de gauche > les moyens financiers de faire un film sur < ce qui se passait en notre nom », tous ces cinéastes connus se défilèrent, sous un prétexte ou un autre »<sup>21</sup>. D'où cet écart perçu entre Vautier et le positionnement de ses confrères. Car quant à lui, il ne lâcha jamais, ne céda jamais sur son désir de dire et de montrer.

<sup>21</sup> René Vautier, *Caméra citoyenne*, *op. cit.*, p. 99.

Ses images portent la marque d'une solitude, d'un isolement, qui lui inspire en 1970 un court métrage de fiction, *Le Remords*. Il y joue le rôle d'un réalisateur qui raconte à son amante avoir assisté, tétanisé, au massacre d'un Algérien par la police. Quand elle lui demande ce qu'il a fait pour aider la victime, il avoue l'avoir laissée par terre, les policiers lui ayant brutalement signifié qu'il avait intérêt à ne pas s'en mêler. Mais, dit-il, cela ne va pas se passer comme ça, car il va faire de cette scène une « œuvre » dans quelques années, quand il aura suffisamment de recul. Son amante ironise: « Oui, quand cela n'aura plus aucune portée »... Il

se vexe, irrité. Et puis il trouve le titre de son film : « Le remords »... le remords de ne pas être intervenu au moment où cela s'imposait.

### **Intervenir, coûte que coûte**

Le cinéaste dépeint dans ce petit film est ainsi comme un portrait de ce que Vautier pense, non sans une certaine agressivité qu'il ne dissimule d'ailleurs pas, du courage de ses confrères face aux événements politiques de l'époque. C'est aussi un anti-portrait de Vautier lui-même et de son rapport au présent. Porteuses d'un sentiment permanent d'urgence, ses images ont passé non seulement l'épreuve du temps mais aussi les attaques et les maltraitances systématiques des pouvoirs institués. Elles témoignent de la brutalité des murs qui se dressent entre ce que l'on veut pouvoir dire et ce que l'on est autorisé à dire, et du prix à payer pour qui s'obstine à vouloir les abolir. Les films de Vautier, de ce point de vue, se situent du côté d'une propagande par le fait bien plus que du côté d'une pédagogie de l'explication : plutôt que d'expliquer ce qu'il faudrait faire, son message se réalise entièrement dans une action directe ; c'est en défiant toutes les interdictions, bravant la légalité, qu'il montre qu'il est possible de repousser les limites du dicible et du montrable.

L'intervention est un impératif, car il est impossible et inacceptable de se taire. C'est à partir de cette ligne, de ce fil rouge, qu'une certaine politique affirme sa possibilité. C'est ainsi qu'on a pu parler à propos de Vautier de « films d'intervention sociale » : quelqu'un, un jour, il ne sait plus très bien qui et en quelles circonstances, sans doute un critique, lui aurait en effet « collé » cette étiquette<sup>22</sup>. Ce n'est qu'ensuite qu'il aurait repris à son compte cette expression pour théoriser une certaine manière de faire et d'utiliser les images :

« Le but du cinéma d'intervention sociale est pour nous de filmer ce qui est, pour agir sur le développement de cette réalité. Tous les groupes du documentaire se développent à partir de ces questions : à quoi sert de faire des images ? Qui sont les ennemis de nos images ? »<sup>23</sup>

L'enquête doit aboutir à une transformation radicale de la réalité. Elle est dans le mouvement comme un poisson dans l'eau. Le cinéma politique ne consiste pas à partager « intellectuellement » ou « idéologiquement » une lutte ou à la raconter selon un récit plus ou moins « réaliste », mais à l'accompagner, caméra au poing. *D'Un homme est mort* (1950) à *Hirochirac* (1995), c'est cette même exigence que le cinéaste n'a cessé de

<sup>22</sup> Loïc Chapron, René Vautier, « Le cinéma d'intervention sociale », Trégor vidéo, septembre 2007, [tv-tregor.net/nos-dernieres-videos/entretiens-avec-rene-vautier](http://tv-tregor.net/nos-dernieres-videos/entretiens-avec-rene-vautier).

<sup>23</sup> Hélène Amblard, René Vautier, « Pas de vie sociale sans caméra ou c'est la fin du cinéma », *Regards*, octobre 1998.

24 Nicole Brenez, « René Vautier: droits, devoirs et passions des images », 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.

25 Emmanuel Barot, « Le cinéma politique est politisation du cinéma: Peter Watkins et le sabotage de la monoforme », *Chimères*, n° 70, 2009, pp. 235-236.

porter en lui et sur les écrans, qui se réalise à travers une grande pluralité de formes et de formats, documentaires ou fictionnels, qui mettent en difficulté les classifications habituelles. Nicole Brenez note ainsi sa « constante inventivité formelle, grâce à laquelle il surmonte en toutes circonstances les difficultés pratiques liées à une œuvre d'intervention sociale »<sup>24</sup>. Ces difficultés, on l'a déjà souligné, sont souvent liées à la censure et aux effets de marginalisation produits par le milieu cinématographique: une violence symbolique exercée à la fois à l'encontre d'un contestataire et d'un *outsider*. Mais elles sont aussi liées, positivement, à une exigence particulière qui est celle de se lier aux gens et à leur lutte, et donc de retravailler toujours la forme en fonction de cette donnée singulière, en fonction des rencontres concrètes que l'on est amené à faire sur des terrains qui par définition sont en mouvement, en secousses.

Le cinéma de Vautier rejoint ainsi à sa manière celui de Peter Watkins, au sens où pour ce dernier, comme le rappelle Emmanuel Barot, le cinéma n'est pas « un <instrument> du politique parmi d'autres – le risque est majeur, et bien connu, de l'édification et de la propagande – » mais « où par lui-même, par ses contenus, par ses modes de construction, et par son mode de production, il doit incarner sa propre finalité – l'émancipation – c'est-à-dire toujours déjà être le principe auquel il s'ordonne »<sup>25</sup>. Son mode de production, toujours alternatif par rapport aux circuits dominants et qui, à partir de la création de l'UPCB en 1970, s'appuie sur une société coopérative, implique dans son élaboration souvent des non-professionnels du cinéma et des travailleurs. Avec *Quand*



*Quand tu disais Valéry* (1975)

Tournage de *Quand tu disais Valéry*

*tu disais Valéry* (1975), les ouvriers de Saint-Nazaire ont ainsi acheté leur place d'avance et sont devenus coproducteurs du film. Et quand un carton du film nous signale qu'une tête de patron dépeignée se trouvait là mais a été finalement supprimée par le tribunal de Saint-Nazaire, et que d'ailleurs «c'est la première fois qu'un tribunal fait couper une tête de patron», ce carton est en même temps le signe que le film et la lutte se fabriquent dans une temporalité commune; même chose lorsque de manière fortuite, il trouve, dans l'usine occupée, un document intitulé «Pour un nouveau management de l'entreprise, conseils au patronat», dans lequel est très cyniquement exposé l'intérêt de présenter un bilan financier négatif pour conquérir ensuite de juteux marchés, moyennant quelques licenciements et quelques vies brisées au passage; ou lorsqu'il fait de son *Marée noire, colère rouge* (1978) un plaidoyer radical contre l'industrie pétrolière suite aux conséquences désastreuses du naufrage de l'*Amoco-Cadiz* sur les côtes bretonnes, et que filmer les manifestants qui scandent «Télé, Radio, Information bidon!» et «Nous sommes tous des pingouins mazoutés!», participe de la construction d'une véritable

riposte en images à ce qui est dénoncé comme un mensonge systématique des médias dominants, qui s'efforcent de minimiser la catastrophe alors que « dans deux jours la France va voter ». A chaque fois, ce cinéma d'intervention sociale ne prétend pas agir sur la réalité depuis un point de vue en surplomb, mais propose au contraire une double implication : des acteurs de la lutte dans son dispositif et de son dispositif dans la lutte.

C'est en cela, sans doute, que cette posture peut être rapprochée de celle d'un Joris Ivens, d'un Herbert Biberman – il raconte d'ailleurs dans son autobiographie les difficultés faites à ce dernier par la censure et le maccarthysme lorsqu'il réalisa *Le Sel de la terre* (1954) – d'un Yann Le Masson – coréalisateur de *J'ai 8 ans*. Elle évoque les ciné-trains d'Alexandre Medvedkine. Vautier se réfère avec admiration à ce cinéma ambulante qui sillonnait l'URSS dans les années 1930, filmant « le vécu des gens des campagnes », développant « les rushes dans le wagon-montage, projetant au public à partir du wagon-projection », un dispositif qui déplut tant aux « bureaucrates soviétiques »<sup>26</sup>. A l'instar de telles expérimentations, ce qu'il donne à voir de l'expérience de LIP – *Transmission d'expérience ouvrière* (1973) – ou de l'Apartheid sud-africain – *Frontline, Réquisitoire contre l'apartheid* (1976) – n'a pas pour visée d'être projeté dans les festivals comme une illustration de la capacité du cinéma à représenter le social, mais doit participer directement d'une expérience autogestionnaire comme du combat et de la déconstruction d'un Etat raciste. Il s'agit d'abolir la distance entre le réalisateur et les images qu'il donne à voir. Le réalisateur est dans les images qu'il tourne. Son œuvre participe pleinement de la situation et de l'histoire qu'il raconte. Il est conscient que son point de vue agit sur la réalité en cours. En cela, tout film constitue possiblement une intervention, et il s'agit d'assumer jusqu'au bout les conséquences d'une telle hypothèse. A l'instar du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, ce cinéma est en recherche de formes plastiques à même de construire une solidarité avec la révolte ; comme lui, il se questionne en permanence sur la pertinence et l'adéquation entre son dispositif d'intervention et la cause politique qu'il prétend servir ; comme lui, il entend abolir la distance entre l'acteur et le spectateur, en conduisant ce dernier à se saisir de la caméra et du montage ou à occuper lui-même la scène du spectacle ; comme lui, c'est contre la censure et une répression féroce – celle de la dictature militaire du Brésil des années 1960 –

<sup>26</sup> René Vautier, *Caméra citoyenne*, op. cit., p. 65.

qu'il a historiquement fourbi ses armes ; comme lui, il considère, pour reprendre la formule de Che Guevara, que la solidarité n'a de sens que si l'on court les mêmes risques<sup>27</sup>.

Parmi les très nombreux hommages à rendre à l'œuvre de Vautier sans doute faut-il le remercier d'avoir cherché sans relâche ce que le cinéma pouvait apporter à la solidarité avec les dominés et avec leur insurrection, d'avoir recherché une esthétique de l'intervention pour la transformation concrète de la réalité. Un cinéma qui saisit les mouvements de révoltes en toute subjectivité, assumant jusqu'au bout l'éclatement et l'éclectisme formel que ce positionnement implique. Un film en train de se faire, perpétuellement.

<sup>27</sup> Voir Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2007 ; Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.