

Désirée Schyns

« CACHÉ » DE HANEKE : un récit d'anamnèse à double tranchant

RELIEF 6 (1), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 7-22

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113707

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

Les ratonnades du 17 octobre 1961 à Paris forment une page noire dans l'Histoire récente de la France. Le cinéaste autrichien Michael Haneke n'est pas le premier à avoir choisi cet épisode de répression violente pour thème d'une œuvre de fiction. Dans *Caché* la mémoire collective du 17 octobre est étroitement liée à la mémoire individuelle du personnage principal. De plus, l'anamnèse est insérée dans une réflexion sur la représentation de la réalité au cinéma. Afin d'élucider la façon dont Haneke traite la mémoire collective, je m'arrêterai sur l'histoire de la mémoire du 17 octobre en France, pour conclure que *Caché* ne représente pas tant le 17 octobre 1961, mais le déplace vers l'actualité, au service d'une critique virulente de la société postcoloniale.

Les ratonnades du 17 octobre 1961 à Paris, page noire de l'histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962), jouent un rôle important dans *Caché* (2005), du metteur en scène autrichien Michael Haneke.¹ Selon le cinéaste, son projet était au départ moins ciblé, et c'est un documentaire vu à la télévision qui le mit sur la voie de ce sujet. Dans un entretien accordé en 2005 à Richard Porton, Haneke raconte :

The starting point was the desire to find a project for Daniel Auteuil, who had suggested a collaboration. At the same time, I had been toying with the idea of writing a script in which someone is confronted with his guilt for something he did in childhood. I wanted to explore a character's reactions to this trauma. As chance would have it, around this time I saw a documentary broadcast on ARTE (...) which

dealt with the events precipitated by this demonstration in October 1961. After watching that broadcast, all of these different elements coalesced (50).

Quoique beaucoup de critiques soulignent que le thème principal de *Caché* est la mémoire collective refoulée de la République française, Haneke lui-même préfère que le film ne soit pas interprété comme une œuvre à caractère national et que le sujet ne soit pas perçu comme problème exclusivement français : « At the same time, I don't want my film to be seen especially about a French problem. It seems to me that, in every country, there are dark corners, dark stains where questions of collective guilt become important » (50).

Avec cette notion de culpabilité collective dans d'autres pays que la France, Haneke réfère bien sûr au passé nazi de l'Allemagne et de l'Autriche, passé qu'il a retravaillé maintes fois dans les films comme *La pianiste* (2001) et plus récemment *Das weiße Band* (2009), tourné en allemand. Dans *Le temps du loup* (2003) il intègre également des éléments qui évoquent la Shoah, bien que l'histoire se déroule loin des horreurs de la Seconde guerre mondiale, dans un temps et un lieu indéfinis. Dans un monde où une catastrophe s'est produite, Haneke montre des wagons de train dans la nuit, grâce auxquels quelques survivants pourraient partir vers des lieux non touchés par l'apocalypse. Entassés dans la salle d'attente d'une gare, les personnages attendent de pouvoir partir vers une destination et un destin inconnus. Cette image évoque tout de suite la déportation des Juifs vers les camps d'extermination. En se référant à Oren Baruch Stier, la critique néerlandaise Yra van Dijk explique que ce genre d'images plus ou moins isolées, comme des trains qui attendent le départ ou des tas de vêtements, suscitent une association avec les camps de concentration grâce à d'autres représentations plus anciennes que le spectateur connaît par d'autres films, des photos ou des documentaires.² Baruch Stier définit de telles images comme « icons » (icônes), des références métonymiques (pars pro toto), des formes intensifiées de symboles de la Shoah qui donnent corps à la mémoire (86). Ce genre d'icônes et leur utilisation posent aussi la question brûlante de la représentation en fiction (film et littérature) de la violence des camps et des horreurs de guerres, coloniales ou non.

Comme sujet principal de *Caché*, Haneke a donc choisi la répression violente d'une manifestation pacifique, mais aussi le refoulement national de cette violence d'Etat orchestrée par le préfet de police Maurice Papon en 1961. En lien étroit avec ce refoulement, Haneke raconte l'histoire d'un homme qui a refoulé un souvenir personnel. Ainsi *Caché* met-il en scène une fusion entre la mémoire collective (le 17 octobre 1961) et la mémoire individuelle de Georges, le personnage principal. On verra que les deux mémoires sont étroitement liées. Dans ce qui suit, je m'arrêterai sur la (non)représentation dans *Caché*

d'un pan violent et longtemps refoulé de l'histoire de la guerre d'Algérie sur le territoire français et sur la critique postcoloniale formulée par Haneke. Les questions qui me serviront de fil rouge sont les suivantes : Dans quelle mesure *Caché* est-il un film de fiction sur le refoulement et une réflexion sur la réalité ? Quel est le lien entre la mémoire collective et la mémoire individuelle ? Quelle est l'histoire de la mémoire refoulée du 17 octobre en France ? Comment le 17 octobre est-il représenté dans le film ? Quelle est la critique postcoloniale qui se dégage du film ?

La présence de deux caméras et la réflexion sur la représentation de la réalité

Dans *Caché*, nous assistons à la lente décomposition d'un homme qui, à première vue, a tout pour être heureux. Georges (Daniel Auteuil) vit dans un bel immeuble parisien avec sa femme Anne (Juliette Binoche) et leur fils Pierrot.³ Tous deux ont réussi leur vie professionnelle et travaillent dans le monde littéraire, lui comme animateur d'une émission littéraire à la télévision, elle comme rédactrice dans une maison d'édition. Ils ont donc l'habitude d'interpréter des mots et des textes, mais, comme l'a bien remarqué Stéphane Mas dans une critique du film sur le Web (« [peauneuvenet](#) »), ils n'arrivent pas à interpréter les cassettes vidéo qu'un inconnu leur envoie, sans lettre, sans un mot d'explication. Les images des cassettes vidéo, filmées avec une caméra cachée, jouent un rôle prépondérant dans le film. Les cassettes s'infiltrent dans le ménage du couple et menacent aussi bien Georges qu'Anne et leur fils. Elles créent une ambiance « d'inquiétante étrangeté » et sèment peu à peu la terreur dans la maison.

Les images sont accompagnées de dessins d'enfant qui représentent une tête dont la bouche crache du sang et un coq éborgné. Ces dessins anticipent sur l'évocation de la mémoire refoulée de Georges. Peu à peu il devient clair (si l'on peut dire que quelque chose s'éclaircisse, dans ce film où tout est ambigu, caché et à double face) que les vidéos s'adressent à Georges : celui-ci en effet y reconnaît sa maison d'enfance, en Bourgogne.

Cependant Georges découvre non seulement cette maison sur une cassette vidéo, ce qui donne à croire que le filmeur anonyme le connaît intimement, mais aussi une HLM délabrée et sinistre de la banlieue parisienne. Il décide de s'y rendre et retrouve son ami d'enfance Madjid (Maurice Bénichou). Peu à peu il s'avère que les deux hommes ont grandi ensemble et que les parents de Madjid, des travailleurs immigrés algériens, vivaient à la ferme des parents de Georges et travaillaient pour eux.⁴ Le 17 octobre 1961, lors de la manifestation pacifique organisée à Paris par le FLN contre le couvre-feu imposé aux « Français musulmans », ils ont été tués par la police de

Maurice Papon, de sorte que Madjid est orphelin. Les parents de Georges adoptent le garçon, mais Georges devient jaloux de son « demi-frère » et l'accuse faussement, dans le but d'évincer Madjid. Dans *Caché*, le spectateur assiste à leur rencontre 44 ans après le 17 octobre 1961 et au suicide de Madjid, filmé par la caméra cachée. L'auteur des cassettes vidéo ne sera pas identifié et Georges n'arrivera pas à vivre avec les spectres du passé.

Caché est non seulement un film sur la mémoire refoulée, mais aussi une réflexion sur la façon dont la réalité est reflétée au cinéma. Selon Grossvogel, Haneke se sert de techniques brechtiennes (créer de la distance entre les événements de la narration et le spectateur) afin de tirer le spectateur en dehors de la fiction. Selon lui, la continuité fictionnelle est interrompue grâce à la caméra cachée de *Caché*. Elle devient autoréflexive en attirant notre attention sur la façon de représenter le suicide de Madjid, filmé deux fois :

The strongest distancing from the fiction occurs during Majid's suicide. It happens in front of Georges and appears to be his view of the incident. But then the scene is repeated as the frame takes in Georges standing between Majid and an invisible camera. At that moment, the spectator is expelled from George's subjective vision – the vision from which the narrative flowed – in order to witness a *filmed* event, fictional continuity being compromised as the camera calls attention to itself through its repositioning in order to shoot the scene again (39).

La caméra anonyme, celle des cassettes VHS, enregistre avec une grande distance et neutralité. On dirait une caméra de surveillance. Par contre le récit raconté par la caméra de Haneke crée non seulement des éléments de suspense, ce qui donne au film un parfum de thriller d'épouvante (qui est l'auteur des cassettes ? qui a enlevé Pierrot ?) mais aussi de bonheur (par exemple lors de la compétition de natation où Pierrot gagne). Ainsi les deux caméras ont une différente façon de narrer et se contredisent : le spectateur tiré en dehors de la fiction par la caméra statique et cachée est en même temps invité à suivre la narration grâce au thriller qu'offre la caméra « conventionnelle ». Grâce aux deux caméras, Haneke déconstruit l'idée d'une seule vérité et explore les complexités et contradictions d'une réalité qui apparaît instable.

Stéphane Mas note que Haneke se sert de la figure rhétorique de la prolepse en montrant d'abord sur la cassette vidéo un lieu que Georges va visiter ensuite. L'exploration du secret de la mémoire refoulée de Georges passe donc par les lieux : « (...) ce n'est pas le réel qui dicte les images mais bien l'inverse. Les personnages, comme s'ils subissaient l'ordre et le règne des images, partent de ces dernières pour aller au réel ».

Le film débute avec la caméra de surveillance, qui s'arrête de longues minutes devant l'immeuble de Georges et Anne, puis nous entendons leurs voix qui commentent les images sur la cassette trouvée dans la boîte aux lettres. Cette caméra cachée, la caméra froide et distante filme également le suicide de Madjid. Nous la revoyons sur la cassette VHS envoyée après le drame, ce qui démontre que l'ami d'enfance ne peut pas être l'auteur des images.⁵ La caméra anonyme filme aussi le générique final, sur le parvis de l'établissement scolaire de Pierrot, devant lequel Georges attend dans la voiture pour chercher son fils. Comme le début, cette scène est filmée par une caméra statique où l'on voit que le fils de Madjid et Pierrot se connaissent, puisqu'ils se rencontrent sur les escaliers du parvis.⁶ Beaucoup de critiques, comme Stéphane Mas, y ont vu une lueur d'espoir : « Mais cette rencontre des deux fils, bien qu'elle [soit] aussi caché[e] dans le générique, marque la réconciliation et la fin du déni, donc la fin d'une vengeance : la parole advient ».

La présence de deux caméras déstabilise le spectateur dans son idée rassurante de maîtriser la narration et introduit l'ambiguïté et l'incertitude. De plus, le métier de Georges donne matière à croire que les images de *Caché* sont mensongères. Nous voyons Georges au travail dans la cabine de montage pour couper et coller la pellicule de son émission à la télévision. Dès lors le spectateur se rend compte qu'il omet ce qui ne lui plaît pas et qu'il coupe des propos des invités qui sont superflus à ses yeux.⁷ C'est de la même façon qu'il manipule sa mémoire individuelle. Georges vit dans l'idée que le réel peut être soumis à sa volonté comme dans la cabine de montage. Dans *Caché*, l'effet d'images manipulées est renforcé par les images de la télévision, constamment allumée dans la chambre de Pierrot, mais aussi dans le séjour de Georges et Anne. Les images télévisuelles montrent entre autres le conflit israélo-palestinien et une brève apparition du vice-président des Etats-Unis Dick Cheney, à l'occasion de la guerre en Irak. Dès lors le spectateur du film *Caché* se rend compte que ces images sont montées, commentées et agencées. En même temps, grâce à d'autres images dans le film, le spectateur reliera la violence du 17 octobre 1961 racontée par Georges et les violences, guerres et sévices actuels dans le monde. Le spectateur peut en conclure que la violence historique ne se limite pas à un seul pays comme la France, et ne constitue pas un fait isolé au passé, mais se répète et continue dans le présent.

Il y a donc différents niveaux de perspective dans le film, auxquels s'ajoutent les rêves, fantaisies, cauchemars et flash back qui se déroulent dans la tête de Georges. Ces images se distinguent de celles des cassettes vidéo et de celles de la caméra « conventionnelle ». Comme sur les cassettes VHS (où le

son manque), la caméra « de rêve » se tient à une grande distance, mais les images de rêve et de cauchemars se caractérisent aussi par des couleurs intenses et saturées. Ainsi nous voyons comment Madjid est poussé contre sa volonté dans une camionnette qui le transportera à l'orphelinat. On entend les cris du garçon et le moteur de la camionnette qui ronfle dans la cour de la ferme.

Cependant, ce qui est révélateur pour un film où l'image est omniprésente et où tout est vu et filmé,⁸ c'est que les horreurs du 17 octobre 1961 ne sont pas représentés dans *Caché*. Georges les raconte vite à Anne, sur un ton détaché et nonchalant, comme si cela ne le concernait pas. Haneke ne nous montre pas l'histoire refoulée, mais les séquelles du refoulement et déplace la violence historique vers le présent.

La mémoire collective du 17 octobre 1961 et la mémoire individuelle de Georges

C'est donc l'Histoire qui a décidé du destin tragique des protagonistes. Jaloux de l'attention que ses parents portent au garçon, devenu un rival, Georges invente une histoire selon laquelle Madjid crache du sang et aussi qu'il se montre très agressif envers lui et l'a menacé avec un coq égorgé.⁹ Aussi le garçon sera-t-il évincé de la maison, et Georges ne le reverra pour la première fois que dans le HLM délabré où Madjid mène une vie aux antipodes de la sienne : il n'a pas réussi dans la vie, il est pauvre, mal soigné, habite un logement minable et ne montre plus aucune énergie pour vivre. Visiblement il est la victime de deux événements : la répression violente de la manifestation du 17 octobre et de la trahison de Georges dans leur enfance. Sa vie est ruinée. Persuadé que c'est Madjid qui a envoyé les cassettes, Georges insulte son ami d'enfance, fait en sorte qu'il soit arrêté par la police pour menace, quoique Madjid nie et que la police n'ait aucune preuve contre lui. Dans les séquences qui suivent, nous assistons à une descente en enfer : le suicide de Madjid avec un rasoir, devant les yeux de Georges,¹⁰ le harcèlement de Georges par le fils de Madjid et la décomposition totale de Georges, qui refuse d'assumer la responsabilité de l'acte commis dans son enfance.

Dans ce récit d'anamnèse à double tranchant (collectif et individuel), Georges est le grand coupable. Il ne saisit pas la chance qui lui est offerte par la rencontre avec son ami d'enfance. Il ne parle pas de sa trahison (il a menti et accusé faussement Madjid) et continue à refouler les événements du passé. Il en résulte que Georges tombe malade et devient de plus en plus insomniaque. Il se cache dans sa chambre et ne veut plus voir personne. Il n'est pas capable de parler au fils de Madjid, qu'il tente d'expulser de son territoire (les studios

de télévision). En ce qui concerne la mémoire collective du 17 octobre 1961, la vraie cause de la tragédie, Georges fait comme si les ratonnades ne le concernaient pas. Georges rate donc les deux occasions : la rencontre avec son ami d'enfance, donc avec son propre passé, et la rencontre avec l'Histoire.

Selon Elisabeth Cardonne-Arlyck, Haneke recourt à une conception unitaire de la mémoire traumatisante. Il aurait été plus conforme à la réalité que la mémoire individuelle de Georges soit fragmentaire et revienne avec des trous et des contradictions non-résolues. Au lieu de cela, Haneke a choisi de montrer des « remontées successives à la conscience » (272). Cette conception cohérente de la mémoire individuelle de Georges est liée à la conception manichéenne du metteur en scène par rapport au 17 octobre 1961 : selon Haneke cette mémoire serait seulement revenue à la surface un peu avant 2005. Mais que s'est-il passé entre 1961 et 2005 ?

L'historique de la mémoire refoulée du 17 octobre en France

L'anamnèse de la mémoire collective du 17 octobre en France s'est manifestée comme la remontée d'une mémoire traumatisante, c'est-à-dire avec des trous, des silences et des contradictions non-résolues. Il ne s'agit pas du tout d'une remémoration cohérente. Cependant, dans l'entretien avec Richard Porton cité en début de l'article, Haneke affirme que le documentaire sur Arte a été diffusé après quarante ans de silence :

(...) this television documentary on ARTE was broadcast after forty years of silence. I happened on it by accident while watching television one night in Austria and I was totally shocked that I had never heard of this event before. It's stunning that, in a country like France that prides itself on a free press, *such an event could have been suppressed for forty years* (50) (C'est moi qui souligne).

Les horreurs du 17 octobre ont été étouffées certes, mais pas pendant quarante ans.¹¹ L'historique de la mémoire collective du 17 octobre 1961 montre que la mémoire est de nature mobile et qu'elle circule, non seulement grâce à des activités commémoratives de communautés sociales, grâce à des œuvres romanesques, des films de fiction, au travail patient de journalistes et d'historiens engagés, mais aussi à la faveur de luttes politiques et judiciaires. Dans ce qui suit, nous allons voir que la mémoire du 17 octobre a d'abord été occultée par l'Etat français, et qu'elle est revenue à la surface ensuite. Il y a donc eu une amnésie officielle pendant une certaine période. Comparée à l'Histoire, la mémoire collective est de nature flexible et se relie à d'autres mémoires, comme à celle de Vichy par exemple. Contrairement à l'Histoire, la mémoire continue à hanter la ou les consciences comme un spectre et c'est ce

que montre le film de Haneke. Une mémoire collective est donc « susceptible de longues latences et de brusques réveils », comme l'a dit Pierre Nora. Elle agit comme « un membre fantôme ». Cependant, toujours selon Pierre Nora, la mémoire doit être inscrite « au grand registre de l'histoire nationale » (Buob et Frachon, 24).¹²

Le mardi 17 octobre 1961, à l'appel du FLN, les Algériens de la région parisienne tentent de manifester contre le couvre-feu décrété douze jours plus tôt par le préfet de police, Maurice Papon. La répression sera atroce : plusieurs dizaines de morts cette nuit-là et les jours suivants... .

C'est en ces termes que Jean-Luc Einaudi (1991) présente son livre *La bataille de Paris*, consacré à cet événement (326). Benjamin Stora (2002, 75), quant à lui, parle de « répression sauvage » et évalue à 200 le nombre de manifestants tués, à des milliers celui des blessés.

Cette répression atroce d'une manifestation déterminée, mais pacifique organisée par la Fédération de France du FLN contre le couvre-feu imposé aux « musulmans français »¹³ a été tout de suite dissimulée par l'Etat. La dissimulation commence avec le bilan mensonger publié par le Ministère de l'Intérieur : 2 morts et 55 blessés. La version officielle est reprise le lendemain par la quasi-totalité des journaux parisiens. Peu de photos ont été prises des actes de violence de la police, à l'exception du reportage d'Elie Kagan, photographe d'actualité indépendant travaillant pour l'hebdomadaire de gauche *Témoignage Chrétien*. Kagan a jeté sa pellicule au moment où la police allait le fouiller ; il a passé le reste de la nuit au poste de police mais, libéré le lendemain matin, a pu récupérer une partie de son matériel et publier, le 19 octobre 1961, une photographie où l'on voyait des Algériens entassés dans un autobus de la RATP, les mains levées. Le témoignage complet et illustré de Kagan paraîtra dans *Témoignage Chrétien* du 27 octobre. Il existe d'autres photographies de cette soirée dans le fonds du quotidien *France-Soir* déposé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP). Ces photos prises par des journalistes du quotidien, soit une quarantaine d'images d'une répression très violente dont certains épisodes se sont déroulés sous les fenêtres mêmes de la rédaction du journal, n'ont jamais vu le jour et continuent à rester occultées. Dans le livre qu'il a consacré aux photographies de la guerre d'Algérie, Benjamin Stora (2004, 110) raconte qu'en 2001, quarante ans après les événements tragiques, la BHVP exerce encore une censure en refusant l'autorisation de reproduire les photos prises à l'époque par les journalistes de *France-Soir*.

Le pouvoir a donc voulu imposer l'oubli sur l'événement et a poursuivi la répression en saisissant les témoignages et les documents. Ainsi a-t-il saisi la pellicule du film *Octobre à Paris* de Jacques Panijel, projeté le 9 octobre 1962. Un compte-rendu journalistique, *Ratonnades à Paris*, dû à la journaliste Paulette Péju et composé de témoignages, sera également saisi (Einaudi, 326-327).¹⁴ Jusqu'aux années 90 incluses, les faits ont été officiellement niés.

Si l'événement a été banni de la mémoire collective, c'est non seulement du fait de la censure d'Etat, mais aussi de l'épisode dit du « métro Charonne » (le 8 février 1962), qui a pris rapidement le devant de la scène. Ce jour-là, une manifestation organisée par le parti communiste français contre l'offensive terroriste de l'OAS (Organisation Armée Secrète)¹⁵ et contre le fascisme est de nouveau violemment réprimée par la police de Papon : à la suite d'une charge policière, 9 personnes meurent piétinées dans l'escalier d'entrée de la station de métro « Charonne », le long du boulevard Voltaire, emprunté par le cortège de la manifestation. Cette fois-ci, les victimes sont des Français de la métropole, et non des « Français musulmans » : dans l'état de l'opinion à l'époque, le drame est ressenti beaucoup plus cruellement. L'indignation est immense, les obsèques seront suivies par des centaines de milliers de personnes. En outre, ces victimes sont des militants ou des sympathisants communistes et le parti, brandissant la mémoire des « assassinés de Charonne », va utiliser avec succès l'événement, présenté comme « la répression policière la plus meurtrière à Paris depuis les émeutes de février 1934 », dans sa lutte politique contre le régime gaulliste (Dewerpe, 16). Dans la mémoire collective, le « métro Charonne » a vite éclipsé l'autre drame lié à la répression policière, celui du 17 octobre 1961. Ce que confirme la date de la reconnaissance officielle : en mars 1982, un peu moins d'un an après la victoire de la gauche aux élections, une plaque commémorative est apposée à l'intérieur de la station de métro.

Au début de ces mêmes années 80, cependant, le 17 octobre ressurgit autour du vingtième anniversaire de l'événement, lorsque des journalistes comme Jean-Louis Péninou, de *Libération*, ou Jean-François Kahn dans *Les nouvelles littéraires* dénoncent la répression policière comme un « massacre raciste » (Branche, 43-44). Dès lors celle-ci sera fréquemment analysée dans un contexte comparable à celui des crimes des nazis pendant l'Occupation. Le lien, voire la continuité entre Vichy et le 17 octobre s'établit à l'époque autour d'une figure-clé, celle de Maurice Papon. L'ancien préfet de police, ancien secrétaire général de la Préfecture de la Gironde pendant l'Occupation, avait entamé une carrière parlementaire dans les années 70 et était même devenu ministre dans le gouvernement de Raymond Barre ; il faisait toujours partie de

la classe politique au pouvoir. L'hebdomadaire satirique *Le Canard enchaîné* fut le premier à publier, en 1981, des documents attestant le rôle de Papon sous l'occupation. Et l'écrivain Didier Daeninckx fut le premier à donner forme littéraire à ce lien, en mettant en scène Papon (sans le nommer) dans son roman policier *Meurtres pour mémoires* (1983), porté à l'écran en 1984 par Laurent Heynemann.

En raison du caractère raciste de la répression, le 17 octobre commence à s'ancrer dès les années 80 dans la mémoire de l'immigration en France. Les associations antiracistes gommant le contexte de la guerre d'Algérie pour ne retenir que le caractère raciste de l'événement. Dans cette optique, le 17 octobre devient la mémoire d'une répression d'immigrés en France, manifestant pour la défense de leur droit à la dignité (Branche, 45). C'est d'ailleurs l'image de l'événement qui a été officiellement conservée en Algérie : dès 1968, le 17 octobre a été proclamé « journée nationale de l'émigration » ; depuis lors, les médias algériens commémorent régulièrement l'événement. « Mais, écrit Jean-Luc Einaudi (1999, 152) ces commémorations répétitives se font sans la volonté ni la possibilité d'écrire l'histoire. On ne recueille pas les témoignages, on se contente de répéter, parfois avec outrance, des versions plus ou moins exactes. Il n'y a pas (...) un seul livre de recherche publié en Algérie, consacré à ces événements, pourtant glorifiés ».

En France, grâce notamment aux travaux déjà cités de Jean-Luc Einaudi et de Benjamin Stora, le 17 octobre a peu à peu réintégré l'Histoire de la guerre d'Algérie à partir des années 90. En octobre 1997 s'ouvrait à Bordeaux le procès de Maurice Papon, jugé pour « crimes contre l'humanité » commis pendant la Seconde Guerre mondiale. Le témoignage de Jean-Luc Einaudi, portant sur les événements d'octobre 1961, devait ancrer définitivement dans l'esprit du public français la continuité de « crimes d'Etat » commis par le régime de Vichy sous l'Occupation et par la Cinquième République pendant la guerre d'Algérie (Einaudi, 1999). Il a cependant fallu attendre le quarantième anniversaire du massacre pour que les autorités françaises, en la personne de Bertrand Delanoë, maire socialiste de Paris, reconnaissent les faits, sous la forme d'une plaque commémorative apposée sur le pont Saint-Michel, d'où plusieurs manifestants avaient été précipités dans la Seine. Cette commémoration officielle fut toutefois contestée par les membres de l'opposition de droite du conseil municipal parisien. Ainsi peut-on dire que si les historiens ont fait leur travail et continuent à le faire, l'Etat n'a toujours pas totalement reconnu sa responsabilité. C'est peut-être pour cela que le 17 octobre continue à hanter les esprits d'artistes et d'écrivains, comme « un membre fantôme » (Buob et Frachon, 24). Comme si ceux qui découvrent

aujourd'hui ces massacres pour la première fois, comme Michael Haneke, étaient si profondément indignés qu'ils se sentaient obligés de s'exprimer.

On pourrait même dire que le 17 octobre 1961 est devenu un sujet de prédilection depuis la fin des années 90. En 1998 Nancy Huston publie *L'empreinte de l'ange*, roman où le 17 octobre joue un rôle important, toujours placé dans la continuité de la Seconde guerre mondiale. En 1999, Leila Sebbar choisit le 17 octobre comme thème d'une nouvelle, *La Seine était rouge*. Comme Huston, Sebbar établit un lien explicite entre les nazis et la violence d'Etat de la V^e République. En 2005, deux films sur « la Bataille de Paris »¹⁶ voient le jour : Alain Tasma réalise le téléfilm *Nuit noire* et Michael Haneke donne sa version de la répression dans *Caché*.

La représentation du 17 octobre et la critique postcoloniale

On a vu qu'il y a très peu d'images authentiques de la violence du 17 octobre 1961 et que Haneke, lui non plus, ne représente pas les ratonnades dans son film. Il montre les séquelles du refoulement. Georges tombe malade et devient insomniaque du fait qu'il nie toute forme de responsabilité dans le drame. Ni le destin de Madjid, ni le fait historique ne l'intéressent. On dirait qu'ils n'ont strictement rien à voir avec lui. Madjid se suicide. La rencontre entre les deux protagonistes est une occasion manquée. La blessure n'est pas guérie, mais continue au contraire à causer des douleurs. Le passé continue à rôder comme un spectre et « les fantômes de l'horreur coloniale » (Chakali 2005, 2) sont toujours présents dans la France contemporaine.

Comme on vient de le voir, les historiens ont fait leur devoir par rapport au 17 octobre 1961 mais, comme le note Saad Chakali (4), l'événement souffre toujours d'un « déni institutionnel ». Selon lui, la V^e République continue à souffrir d'un « mal d'archive qui nous concerne et nous emporte tous dans ses manifestations symptomatiques et névrotiques tant que l'impensé colonial avec ses déclinaisons néocoloniales et postcoloniales le restera. » Selon lui, la France souffre toujours d'une « manque de mémoire » et il réfère notamment à « l'ère du révisionnisme d'Etat exprimé par la loi UMP du 23 février 2005 ».¹⁷

Comme dans *Code inconnu*, qui dénonce le racisme « banal » et évoque les problèmes des anciens colonisés et immigrés en France, Haneke aborde dans *Caché* cet « impensé colonial » évoqué par Saad Chakali et dénonce l'invisibilité de « l'homme postcolonial » représenté par Madjid. Deux faits importants et révélateurs du point de vue du metteur en scène autrichien : Haneke s'arrête, d'une part sur la réaction agressive de Georges contre un piéton noir¹⁸ et, d'autre part, il montre longuement la violence policière contre Madjid et son fils, qui peuvent être arrêtés sans preuves concrètes. Cette scène

me semble primordiale et constitue dans ma lecture un lien de continuité entre la société coloniale (du temps de la guerre d'Algérie et de la violence d'Etat) et la société dite postcoloniale. Dans le film, nous voyons Madjid et son fils prendre place, résignés, dans un panier à salade (un fourgon cellulaire) qui évoque les années 60. Le panier à salade, référence symbolique, constitue de nouveau « une icône » au sens d'Oren Baruch Stier, un élément isolé pour évoquer un moment historique. C'est pour Haneke une façon de représenter les ratonnades historiques. Ainsi il montre que rien n'a changé dans les rapports de pouvoir entre l'ancien colonisateur et les anciens colonisés et que les rapports actuels entre immigrés et français de souche sont toujours teintés de racisme. Comme dans *Code inconnu*, le statut de l'homme postcolonial est toujours instable et incertain.

Avec la violence policière contre Madjid et son fils et l'agression verbale de Georges contre le piéton noir, Haneke déplace les ratonnades du 17 octobre 1961 vers l'actualité. Mais ce qui est important, c'est qu'il n'a pas fait un film simpliste sur des immigrés pauvres et sans pouvoir, victimes de Français racistes :

I'm not sure if it's so black and white. We don't know if Georges is telling the truth and we don't know if Madjid is telling the truth. We don't really know which one of the characters is lying – just as we don't know in real life. You can't say that the poor are only poor and good and the rich are only rich and evil. Life is far more complex, and as a filmmaker and artist, I am trying to explore the complexities and contradictions of life. I hope that, for that reason, the film is unsettling and disturbing – mainly because we don't know how to react (Porton, 51).

Comme nous l'avons vu, Elisabeth Cardonne-Arlyck critique la façon dont Haneke montre l'anamnèse sur le plan individuel chez Georges, et notamment le fait que la remontée de la mémoire traumatisante ne s'accompagne pas de trous et de non-dits, mais s'organise d'une façon cohérente. En revanche, pour structurer la mémoire collective, je dirais que Haneke montre une conception de la mémoire qui peut être qualifiée de « multidirectionnelle » (multidirectionnelle). Le concept « multidirectional memory » a été forgé par Michael Rothberg afin d'étudier la mémoire collective qui lie plusieurs injustices entre elles sans établir de hiérarchie entre les différentes souffrances (« memory competition ») survenues au cours de l'Histoire :

An overly rigid focus on memory competition however, distracts from *other ways of thinking about the relation between histories and their memorial legacies*. Memory is not a zero-sum game. In place of memory competition, I propose a concept of multidirectional memory, *which recognizes the dynamic transfers that take place between*

diverse places and times during remembrance. Instead of proceeding from the assumption that the presence of one history in collective memory entails the erasure or dilution of all others, this essay pays close attention to the circulation of historical memories in encounters whose meanings are complex and overdetermined. The purpose is both to think the Holocaust beyond the uniqueness paradigm and to draw attention to the particular, multidirectional forms of overlap in memory and discourse among the Holocaust and other histories during the age of decolonisation (1233-1234) (C'est moi qui souligne).

Haneke met en scène un transfert dynamique entre la mémoire du 17 octobre 1961, qui comme nous l'avons vu plus haut s'est reliée à la Shoah par l'intermédiaire de Maurice Papon, et d'autres injustices, sévices et violences néocoloniaux actuels (par le biais d'images télévisuelles qui évoquent l'invasion de l'Irak et les violences en Palestine, et par la violence policière exercée contre Madjid et son fils). Le 17 octobre est un événement « idéal » pour dénoncer la violence coloniale et pour évoquer la Shoah sans établir de hiérarchie entre les deux. Dans *Caché*, Haneke reste fidèle à son idée d'évoquer la Shoah dans ses films¹⁹ « sans tomber dans le piège du paradigme de l'unicité de l'Holocauste », pour paraphraser Rothberg. Cependant il va plus loin, car non seulement il refuse l'idée de hiérarchie entre différentes mémoires, mais il déplace vers l'actualité un événement historique (le 17 octobre) longtemps refoulé. Ce faisant, il nous met en garde : l'histoire continue dans le présent, tous les jours devant nos yeux, à la télévision, mais aussi dans la rue.

La mémoire du 17 octobre peut être revisitée, non seulement du fait de la nature mobile et « circulatoire » de toute mémoire, mais aussi en raison du caractère tragique et de la grande violence de l'événement. C'est pourquoi cette mémoire continue à agir comme un « membre fantôme » pour les cinéastes (Haneke, Tasma, Heynemann) et les écrivains (Daeninckx, Huston, Sebbar). C'est comme si les générations suivantes n'arrivaient pas à croire qu'une telle violence ait pu se produire. En cela la mémoire du 17 octobre 1961 partage le sort du drame de la rafle du vélodrome d'hiver des 16 et 17 juillet 1942. Quoique cette rafle ait été inscrite au « grand registre de l'Histoire » et qu'elle ait fait l'objet de maintes études historiques, elle a pu être « découverte » par Tatiana de Rosnay, qui en a tiré un livre à grand succès public, *Elle s'appelait Sarah* (traduction française de *Sarah's Key*, 2009). Ce succès a entraîné une adaptation cinématographique qui a attiré à son tour un grand nombre de spectateurs : *La rafle* (Gilles Paquet-Brenner, 2010). On peut penser qu'un même sort attend « le 17 octobre », qui n'a certainement pas fini

d'être « redécouvert » à travers des œuvres littéraires et audiovisuelles, aussi longtemps que la plaie ouverte de ce jour-là ne se sera pas refermée.

NOTES

1. Je remercie ici Bettina Brandt de Penn State University pour m'avoir signalé plusieurs articles sur *Caché* et Sophie Berribi et Julia Noordegraaf pour m'avoir donné l'occasion de présenter ma première lecture de *Caché* lors du colloque « Shared History/Decolonising the Image » à l'Université d'Amsterdam en juin 2006.
2. C'est la production de « cultural memory », la mémoire culturelle. Voir le recueil édité par Astrid Erll et Ann Rigney sur ce sujet.
3. Déjà dans *Code inconnu*, le premier film de Haneke tourné en français, les personnages principaux s'appellent Georges (photographe de guerre) et Anne (actrice). Plusieurs séquences d'un film fictif où Anne joue sont montrées dans *Code Inconnu*. Dans ce film fictif, elle a un fils qui s'appelle Pierrot.
4. Elisabeth Cardonne-Arlyck voit ce domaine agricole où travaillent les parents de Madjid comme « une réplique, dans la province française, de la structure coloniale en Algérie », (271). C'est aussi un thème récurrent dans les films de Haneke, où la campagne joue souvent un rôle important, peut-être comme contraste avec la vie citadine, comme dans *Code inconnu* (2000).
5. Le suicide de Madjid est un acte très violent et inattendu. La giclée de sang qui résulte de son égorgement est aussi le motif de l'affiche officielle. Par ailleurs, tout ce qui est en rapport avec le terme « égorgé » renvoie à la guerre d'Algérie : les dessins d'enfants montrent un coq égorgé, Madjid se suicide par égorgement. Les combattants du FLN étaient surnommés « égorgés » par l'armée française pendant la guerre d'Algérie.
6. J'avoue qu'à la première vision du film je n'ai pas distingué les deux fils dans le générique final, c'est seulement grâce à internet que j'ai découvert les « fils cachés ». Suggérant que le fils de Madjid et Pierrot sont liés d'amitié, Haneke montre le fils de Madjid dans la piscine derrière une porte vitrée où il dit bonjour à Pierrot. Voir aussi Mecchia, 137.
7. Sur le plateau se trouve entre autres invités Mazarine Pingeot qui fut longtemps « la fille cachée » de François Mitterrand et qui brisa le silence avec son livre *Bouche cousue* publié en 2005, l'année de la réalisation de *Caché*.
8. Dans la scène de la piscine, nous voyons aussi des camarades de Pierrot qui filment la compétition.
9. C'est pour cela que les cassettes sont accompagnées de dessins d'un coq égorgé et d'un enfant qui crache du sang.
10. Cardonne-Arlyck voit dans ce suicide une « des obsessions personnelles du réalisateur » au lieu « d'une vérité historique ou sociale qu'il reviendrait au spectateur de préciser » (270). Selon elle, Haneke y dramatise allégoriquement l'effet de la colonisation, mais la scène ressemble trop au suicide de la protagoniste de *La pianiste* (2001).
11. Haneke n'est pas le seul à croire qu'en France aucun travail de mémoire ne s'est fait. Mecchia écrit : « In this respect, Georges clearly stands for the whole of France, a nation which has inexplicably removed the violent years leading to the 1962 Algerian declaration of independence, and specifically the massacre that occurred on 17 October 1961 and that is featured prominently in the film's plot » (134).

12. Voir aussi Schyns (2012).
13. Institué le 5 octobre, ce couvre-feu qui interdisait aux « Français musulmans » de sortir de chez eux après 20h30, était une réponse à une série d'attentats perpétrés en France par le FLN, souvent contre des policiers, au moment même où le gouvernement français négociait avec le « Gouvernement provisoire » algérien.
14. Branche, (2005, 43) évoque le film et le compte-rendu journalistique, mais n'écrit pas que les deux témoignages ont été saisis.
15. « L'Organisation armée secrète pour la défense de l'Algérie Française, créée au début de l'année 1961, rassemble des partisans 'ultras' de la présence Française en Algérie qui s'engagent dans une politique sanglante et désespérée jusqu'à l'indépendance de juillet 1962 », cf. Stora 2005, 87.
16. L'expression « Bataille de Paris » violente répression en métropole pendant la guerre d'Algérie, fait écho à la « Bataille d'Alger » en 1957, violente répression des réseaux du FLN dans la Casbah d'Alger. « C'est une des séquences les plus emblématiques de la guerre d'Algérie. Contre le FLN, l'armée a utilisé toutes sortes de méthodes, y compris l'usage de la torture, reconnu par le général Massu à la fin de sa vie » Cf. Stora, 2005.
17. Cette loi, partiellement révisée, porte sur les « bienfaits du colonialisme ».
18. Cette scène évoque le début de *Code inconnu* où le jeune Malien Amadou Traoré prend la défense de la mendicante roumaine Maria.
19. Dans *Code inconnu* il insère de nouveau « une icône » dans le sens de Baruch Stier : dans un film où joue Anne, le personnage de l'agent immobilier lui montre une maison. Il l'enferme dans une pièce qui se transforme en chambre de gaz.

Ouvrages cités

- Raphaëlle Branche, *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- J. Buob et A. Frachon, « Pierre Nora et le métier d'historien », *Le Monde* 2, 18 février 2006.
- Alain Dewerpe, *Charonne 8 février 1962. Anthropologie historique d'un massacre d'État*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- Yra van Dijk, « Uitblinken in overleven. De erfenis van de Shoah bij Arnon Grunberg », dans J. Goud (dir.), *Het leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast*, Kampen, Klement, 2010, pp. 77-90.
- Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Espaces muets et intimité perverse: de *Muriel* (Resnais, 1962) à *Caché* (Haneke, 2005) », dans *Contemporary French and Francophone Studies* Vol. 12, No 2, April 2008, pp. 265-275.
- Saad Chakali, « Le spectre du colonialisme, l'actualité du néocolonialisme postcolonial », dans *Cadrage 1^{ère} revue en ligne universitaire française de cinéma*, <http://www.cadrage.net/films/cache.htm>, 2005, consulté le 3 avril 2012.
- Jean-Luc Einaudi, *La bataille de Paris. 17 octobre 1961*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Jean-Luc Einaudi, « France-Algérie : le conflit des mémoires », dans Christian Coq et Jean-Pierre Bacot (dir.), *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris, Les Éditions Autrement, 1999, pp. 149-154.
- Astrid Erll et Ann Rigney (dir.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin – New York, Walter De Gruyter, 2009.

Mattias Frey, « *Benny's Video*, *Caché*, and the Desubstantiated Image », dans *Framework* 47, No. 2, Fall 2006, pp. 30-36.

D.I. Grossvogel, Haneke: « The Coercing of Vision », dans *Film Quarterly*, Vol. 60, Number 4, 2007, pp. 36-43.

Stéphane Mas, « *Caché* – Michael Haneke. L'intérieur bourgeois pulvérisé », *peauneuvenet* : http://peauneuve.net/article.php3?id_article=88, 2007, consulté le 3 avril 2012.

Giuseppina Mecchia, « The children are still watching us, *Caché/Hidden* in the folds of time », dans *Studies in French Cinema* Volume 7 Number 2, 2007, pp.131-141.

Richard Porton, « Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke », dans *Cineaste*, Winter 2005, pp. 50-51.

Jean-François Rauger, « *Caché* : les racines historiques de la barbarie », *Le monde* du 4 avril 2005.

Michael Rothberg, « Between Auschwitz and Algeria : Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness », dans *Critical Inquiry* 33, Autumn 2006, pp. 158-184.

Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, La Découverte, 2002 [1993].

Benjamin Stora et Laurent Gervereau (dir.), *Photographier la guerre d'Algérie*, Paris, Marval, 2004.

Benjamin Stora, *Les mots de la guerre d'Algérie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.