



HAL
open science

La Torture dans Muriel... d'Alain Resnais

Raphaëlle Branche

► **To cite this version:**

Raphaëlle Branche. La Torture dans Muriel... d'Alain Resnais : Une réflexion cinématographique sur l'indicible et l'inmontrable. *L'Autre*, 2002, vol. 3 (1), p.67-76. halshs-00541834

HAL Id: halshs-00541834

<https://shs.hal.science/halshs-00541834>

Submitted on 1 Dec 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*La Torture dans Muriel... d'Alain Resnais,
une réflexion cinématographique sur l'indicible et l'inmontrable*

In *L'Autre, revue transculturelle. Cliniques, cultures, sociétés*, ed. La Pensée sauvage, 2002, vol. 3, n°1, p.67-76.

Une ville détruite par les bombardements puis reconstruite ; un homme et une femme, sa belle-mère, hantés par la guerre, vivant comme à côté du présent, dans une temporalité décalée, tout habités du passé : tels sont les personnages principaux du troisième long métrage d'Alain Resnais, *Muriel* (1963). Après avoir travaillé avec Marguerite Duras pour *Hiroshima mon amour* (1958) et Alain Robbe-Grillet pour *L'année dernière à Marienbad* (1961), Alain Resnais a retrouvé comme scénariste Jean Cayrol, avec lequel il avait déjà fait *Nuit et Brouillard* en 1956. Le temps et la représentation des événements est une nouvelle fois au cœur de son intérêt.

Dans le cas de Bernard, l'événement central autour duquel est construite l'histoire du personnage est résumé dans le titre du film, *Muriel*. Toutefois, pendant la première moitié du film, peu de choses transparaissent de cette origine, simplement référée à un temps et un espace : Bernard revient d'Algérie, où il a passé 22 mois, après avoir devancé l'appel. Le film se situe immédiatement après la guerre ; l'ancien soldat est rentré depuis quelques mois seulement. L'événement est ensuite dévoilé par Bernard dans la scène qui occupe le centre du film : il s'agit de sa participation aux tortures infligées à une jeune Algérienne qui est en morte. L'étude de cette scène permet de réfléchir sur la manière dont on peut représenter et transmettre une expérience, et plus généralement un passé, qui a à voir avec l'extrême violence ou avec les limites de l'humanité¹.

Le film interroge l'image d'un tel événement, sa représentation et sa mémoire dans le cadre du cinéma : comment est-ce qu'un film de fiction peut représenter ce genre d'événement, comment participe-t-il à sa mémoire ? Ces questions posées au cinéma sont à la fois des questions techniques et des questions qu'on pourrait appeler éthiques. Elles impliquent toute la société. Il ne s'agit seulement de la relation qu'entretient la représentation d'un

¹ Dans le film, il y a en fait plusieurs personnages ayant chacun une relation très particulière à leur passé. Il y a l'histoire d'Hélène, la belle-mère de Bernard, jouée par Delphine Seyrig ; l'histoire d'Alphonse, son ancien flirt disparu un jour entre 1939 et 1945, et enfin l'histoire de Bernard. C'est tout le film - dont le titre exact est *Muriel ou temps d'un retour* - qui est une réflexion sur le temps et la manière dont il reprend ou non son cours quand il a été bloqué par un événement traumatique. Tout le film pourrait donc être étudié ici et mon choix est nécessairement réducteur.

événement avec la mémoire d'un individu, mais du lien qui existe entre cette représentation et la transmission de l'événement, que ce soit aux proches de Bernard ou aux spectateurs.

Le film nous donne à comprendre comment fait Bernard pour poser dans le monde cette expérience extrême de manière à ce qu'elle soit assimilée par les autres. Dans ces mouvements complexes du dedans vers le dehors, le cinéma trouve en partie son miroir. Le réalisateur est aux prises avec les limites de la transmission dans le cas d'une expérience extrême. Les difficultés qu'il rencontre ne sont pas seulement celles de l'indicible mais aussi celle de l'intransmissible et de l'inmontrable.

L'intransmissible n'est pas forcément indicible, comme le suggère Paul Ricoeur dans son dernier livre². En effet, il faut aussi que soient réunies les conditions de la transmission. D'autre part - question plus propre au cinéma - l'indicible n'est peut-être pas toujours intransmissible ? De même, est-ce que l'intransmissible est inmontrable ? Enfin, est-ce que l'inmontrable est indicible ou encore est-il intransmissible ? Les combinaisons sont nombreuses et le film d'Alain Resnais apporte de nombreuses réponses à ces questions.

Avant *Muriel*, Jean Cayrol et Alain Resnais ont déjà été confronté à la question de l'indicible et de l'inmontrable avec *Nuit et brouillard*. Le génocide perpétré par les nazis a imposé un absolu défiant les tentatives de le représenter. Il a aussi constitué, et continue à fonctionner, comme le paradigme de l'indicible et de l'inmontrable. *Muriel* est bien un film d'après *Nuit et brouillard*.

Surtout c'est la manière dont est abordé l'événement qui y est différente. Dans *Muriel*, Resnais reprend à son compte la question de Bernard : " Comment vivre avec ? " - ce qui n'est pas seulement " comment vivre après ? ". Les questions sur la représentation sont déplacées de leur problématique habituelle et placées dans le prolongement des difficultés qui animent le personnage. La représentation devient ainsi inséparable de l'événement : il ne s'agit pas de considérer un événement à représenter mais de dire l'événement en le représentant – comme si l'événement n'existait pas avant cette représentation. Les questions de l'indicible et de l'inmontrable sont dans un premier temps fusionnées.

² " Qui dit intransmissible ne dit pas indicible ". (RICOEUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000, 676 p., p.584). Mais Paul Ricoeur considère en revanche que l'indicible n'est pas transmissible, ce que le film amène à nuancer.

Au début du film, Bernard apparaît au spectateur comme habité par un malaise. Il est fuyant, étrange ; à la fois doux et brutal, inquiétant. Il parle à sa belle-mère d'une Muriel qui serait son amie. Mais il s'embrouille dans des mensonges maladroits qui font douter de lui. Avant la scène centrale du film, le spectateur ne peut qu'observer une difficulté à vivre sans en cerner préciser ni les contours, ni l'origine. Celle-ci tourne sans doute autour de l'Algérie mais Bernard n'en dit rien, n'en montre rien.

Le film offre cependant d'emblée une expression de cette difficulté à vivre qui est aussi difficulté à dire puisque Resnais choisit une forme cinématographique qui est malaise, inadaptation. Cette forme, c'est le décalage récurrent entre la bande son et l'image, décalage qui caractérise le film depuis la première minute avec un système de chevauchement incessant. Si ce décalage suggère les difficultés de la représentation, il nous introduit au cœur de la problématique du cinéma à ce sujet. La question des relations du son et de l'image est précisément celle de l'indicible et de l'inmontrable.

La scène centrale, consacrée à la révélation de " l'histoire de Muriel ", porte logiquement ce décalage à incandescence. Sans transition, le spectateur passe des images filmées par Resnais, montrant Bernard et sa fiancée, Marie-Do, puis sa belle-mère Hélène et l'homme qu'elle a aimé vingt ans plus tôt et qui est parti apparemment sans raison, aux images d'un film amateur que seule l'imprécision de ses images signale comme tel. Dans le courant du film, Robert, l'ancien ami qui fut aussi le tortionnaire, désignant la caméra que Bernard a constamment à la main dans Boulogne reconstruite, lui dit : " Tu veux raconter Muriel. Muriel, ça ne se raconte pas ". La phrase est interdiction de parler. Mais elle est aussi défi à raconter. Dans la scène centrale du *Muriel*, où les images heurtées du film amateur tourné en Algérie occupent l'écran, c'est ce défi que Resnais décline. En raconter par la parole et raconter par l'image. Tout se passe comme si les petits décalages antérieurs du film étaient grossis à l'extrême.

A la 56^e minute du film, en son exact centre temporel, Bernard raconte pour la première fois ce qu'il a vu, ce qu'il a fait et ce qu'il a ressenti. Cette scène centrale plonge au cœur des problématiques de Bernard et du cinéaste. Sont présentés au spectateur – que ce soit l'homme qui regarde le film de Bernard et qu'on ne voit pas à l'écran avant la fin de la scène ou que ce soit les spectateurs du film d'Alain Resnais -, les éléments primaires de l'atelier de l'artiste : le son et l'image.

Les images sont banales. Le film amateur, muet, montre des soldats s'adonnant à des activités de routine - fumer, manger, rire – assez éloignés de la guerre et tout à fait éloignés de la torture. Le récit, lui, semble dire la vérité de l'expérience : contrairement aux images anodines, il parle de la torture de manière directe, précise. *“ ... Personne n'avait connu cette femme avant. J'ai traversé le bureau où je travaillais, recouvert la machine à écrire. J'ai traversé la cour. On y voyait encore... Le hangar... était au fond avec les munitions. D'abord, je ne l'ai pas vue. 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 me dit qu'elle s'appelle 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. Robert s'est baissé et l'a retournée. Muriel a gémi [...] J'avais mis son bras sur ses yeux. On la lâche, elle retombe comme un paquet... C'est alors que ça recommence, on la tire par les chevilles au milieu du hangar pour mieux la voir. Robert lui donne des coups de pieds dans les hanches. Il prend une lampe-torche, la braque sur elle... les lèvres sont gonflées, pleines d'écume... On lui arrache ses vêtements. On essaie de l'asseoir..., sur une chaise..., elle retombe. Un bras est comme tordu. 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 des gifles, la paume de mes mains brûlaient. Muriel avait les cheveux tout mouillés. Robert allume une cigarette. Il s'approche d'elle. Elle hurle ! Alors son regard m'a fixé... Pourquoi moi ? Elle a fermé les yeux puis... elle s'est mise à vomir. Robert a reculé, dégoûté. Je les ai laissés. 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 cela ne me faisait rien du tout. J'ai été me coucher. J'ai bien dormi. Le lendemain matin, avant le salut aux couleurs... Robert l'avait fait disparaître. ”*

Le décalage entre les images et les paroles semble maximal : il suggère une défaillance de la représentation par l'image et une suprématie des mots³. Le refus du cinéaste de proposer des images de cette expérience extrême est évident. Les paroles semblent plus à même d'exprimer cet événement. Mais le film de Resnais n'est pourtant pas l'abandon du cinéaste devant l'écrivain, constatation que l'inmontrable n'est pas forcément indicible et que les images faillissent avant les mots. Le décalage entre les mots et les images approfondit

³ On retrouve d'ailleurs ce même renoncement de l'image dans la scène précédente du film consacrée à la torture : Alphonse, l'ancien ami de la belle-mère de Bernard, découvre son journal d'Algérie et le feuillette. La caméra filme alors les pages du journal tournées par Alphonse. Pendant plus d'une minute, l'écran est totalement occupé par les pages de ce journal sur lesquelles le spectateur peut lire des passages tels que “ ... fosse. Très vite. J'ai déroulé la bâche...” ou encore “ j'ai envie de mourir ”. On retrouve dans ce passage le même décalage entre l'image et le texte puisque le journal est parsemé de photos banales sur la guerre alors que le récit porte sur la scène de torture et le traumatisme de Bernard. Une nouvelle fois, le film adopte une modalité de représentation à la limite du cinéma : se contentant de filmer les pages d'un texte, se faisant porte-texte. A propos du film amateur, les liens sont en fait nombreux avec le texte. Citons par exemple les cinq gamelles pour les cinq soldats mentionnés ; la scène de la cigarette ; celle de la piscine associée à l'évocation de l'eau.

en fait la question de la représentation. Car, dans la scène centrale de *Muriel*, le récit de Bernard fonctionne bien comme le commentaire, en voix off qui plus est, des images projetées. Le film pose précisément la question des relations qu'entretiennent l'image et la parole quand on souhaite représenter ou exprimer un événement de cet ordre. Si le récit de Bernard fait apparaître les absences des images, ces images éclairent aussi le récit de Bernard.

Ce récit est en fait très cinématographique : avec des phrases courtes, des bruits, des mouvements, des lumières. C'est sans doute aussi pour cela qu'il paraît combler si bien le sentiment de vide qui se dégage des images. Mais Alain Resnais en même temps nous invite à nous méfier des images que ce récit peut *nous suggérer*. On n'est plus alors du tout dans l'exposition de l'inmontrable face au récit qui dirait. Resnais pointe ici une notion essentielle : la part d'inimaginable au cœur de tout récit sur l'extrême. Cet imaginable est chez nous qui écoutons comme chez nous qui regardons. Resnais le souligne précisément à certains moments où les images du film amateur et le récit de Bernard coïncident justement. Ainsi quand des soldats fument et, qu'à ce même instant, Bernard décrit Robert qui allume une cigarette : entre cette image et ce récit, il y a autant de commune apparence que de différence réelle. Comment en effet la même expression " allumer une cigarette " peut-elle avoir le même sens allumée au milieu d'un groupe de copains et allumée devant une victime de la torture ? Les images, comme les mots, sont les mêmes : elles ne montrent pas, elles ne disent pas ce qui est ou a été. Proposant une illustration aux mots de Bernard " Robert allume une cigarette ", Resnais montre que cette phrase nous évoque sans doute ce type d'image⁴. Or, toute la scène le démontre nettement : la réalité de l'événement n'est montrée ni dans ces images ni dans ces mots. Autrement dit, qu'elles soient mentales ou filmiques, les images ne recouvrent pas la réalité vécue.

Ici, la question n'est pas celle de l'inmontrable : comme si des images étaient possibles mais n'étaient, après coup, pas montrables. La question devient celle de l'infilmable. Plus précisément, Alain Resnais approfondit cette question de l'infilmable comme celle de l'in-imageable. In-imageable dont les relations avec l'inimaginable doivent être à l'heure tour interroger.

Ainsi, le cinéaste nous invite à réfléchir sur la transmission d'une expérience extrême. Par ces jeux sur l'indicible et l'inmontrable, il arrive à dire quelque chose aux spectateurs de l'aventure de Bernard. Inscrivant, dans un paradoxe apparent, l'impossibilité d'un film sur la torture, à l'écran, il fait de

⁴ Il fait exactement la même chose avec le mot " eau ".

cette impossibilité même un des axes de compréhension de ce qu'a été cet événement pour Bernard⁵. La coexistence/confrontation du son et de l'image dans la scène centrale du film produit une représentation de l'événement que l'un ou l'autre seul ne produirait pas. Ensemble ils offrent en effet les conditions d'une transmission.

Selon Jean Cayrol, le thème du film est le " passage de la survivance à la vie " ⁶. Ce passage est plus exactement le retour de Bernard dans sa ville et dans sa vie. Il y a dans *Muriel ou le temps d'un retour* quelque chose de *l'Odyssée* : le récit d'un retour qui est déroulement dans le temps et effet du temps. Le retour est à la fois le chemin et le résultat : on se retrouve alors à la même place mais différent. Cette problématique est celle du sujet : comment maintenir sans cesse la continuité de notre être dans le temps et faire avec le discontinu de la réalité le continu de notre identité. Ces questions ont à voir avec la représentation que nous avons de ce qui nous arrive et avec la mémoire que nous en conservons et que nous en construisons.

Le temps d'un retour c'est la durée bien sûr, l'écoulement, mais aussi l'affirmation que ce temps ne peut être que le présent. Il s'agit de revenir du passé et de vivre au présent. Le film montre bien que la mémoire d'un événement peut se construire dans deux temporalités : soit au passé, soit au présent. La mémoire conjuguée au passé est emprisonnement : il est celle de la belle-mère de Bernard, qui revient sans cesse sur le moment traumatique répétant ses mêmes interrogations. La mémoire au présent, c'est celle qui a trouvé le sens, qui a remis le temps dans le bon sens : du passé à l'avenir en passant par le présent. Le chemin de Bernard est celui-là.

Le film accompagne cette démarche en refusant tout récit cinématographique au passé : il n'y a aucun flash back. Ce faisant Resnais refuse de verser dans l'illusion de la mémoire qui croit qu'elle se transporte dans le passé : Resnais affirme que la mémoire se conjugue au présent, qu'elle est l'événement passé dans le présent.

C'est à ce seul prix que le passé peut être communiqué et transmis. Car nous ne pouvons recevoir la représentation d'un événement que dans le

⁵ " Par la puissance réglée des mots et des images, joints ou disjoints, [l'art est] seul à rendre sensible l'inhumain " écrit Jacques Rancière, " L'inoubliable " in : *Arrêt sur histoire*, Comolli J.-L. et Rancière J. (Ed.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 80 p., p.66-67, ajoutant : " L'esthétique sait depuis longtemps que l'image contrairement à ce que croit et fait croire la machine d'information, montrera toujours moins bien que les mots toute grandeur qui passe la mesure : horreur, gloire, sublimité, extase. Aussi bien ne s'agit-il pas d'imager l'horreur mais de montrer ce qui justement n'a pas d'image " naturelle ", l'inhumanité, le processus de négation de l'humanité. c'est là que les images peuvent " aider " les mots, faire entendre, dans le présent, le sens présent et intemporel de ce qu'ils disent, construire la visibilité de l'espace où il est audible " .

⁶ Interview de Jean Cayrol dans *Lettres Françaises*, le 30 septembre 1963 : " Le passage difficile aussi bien pour Hélène que pour Bernard, c'est le passage de la survivance à la vie. C'est là tout le problème, je pense, aussi, du film " .

présent. C'est ce que fait Bernard/Resnais dans la scène centrale du film où le spectateur du film de Bernard est confondu avec nous-mêmes, spectateurs du film de Resnais, par la mise en abîme. Cette scène est la scène de la transmission. C'est peut-être la scène de la libération cathartique pour Bernard.

Pourtant les choses ne sont pas si simples. Grâce aux multiples décalages à l'œuvre dans tout le film et dans cette scène, Resnais montre en même temps que ce dont Bernard se libère n'est pas forcément ce qu'il transmet. La mémoire qu'il a de l'événement n'est pas la représentation qu'il en propose. Grâce à l'imperfection manifeste des images à rendre compte de son expérience, grâce à l'imperfection des mots aussi, Resnais nous permet de rompre l'illusion qu'est le récit de la mémoire sur le passé. Les images projetées, les images suggérées par le récit mais aussi les images intérieures étant des choses différentes, ce sont les limites de la transmission qui se trouvent du même coup pointées. D'une part l'intransmissible ne disparaît pas en disant ou en montrant. De l'autre, c'est peut-être surtout de l'indicible et de l'inmontrable que Bernard transmet dans cette mise en scène⁷.

Ce que nous pouvons comprendre alors n'est pas tant la séance de torture que le traumatisme de Bernard. Resnais souhaitait faire du cinéma qui soit "cinéma d'imprégnation". Pour lui imprégnation semble s'opposer à représentation. Le film ne fonctionne pas comme une représentation de quelque chose et pourtant il transmet. Si nous pouvons comprendre ce qui s'est joué pour Bernard dans la séance de torture qu'il raconte, c'est parce que tout le film fonctionne comme une gangue de sens qui l'entoure et qui l'éclaire. L'événement n'est pas exactement celui qui est dit, encore moins celui qui est montré. Il est ce qui est en train d'être remémoré par Bernard et que nous pouvons comprendre grâce au dispositif de décalage choisi par Resnais : à savoir un traumatisme psychique. Au sens propre, l'effraction dans son psychisme d'une part du réel qui a bouleversé ses défenses et auquel il ne peut donner de sens. C'est ce sentiment qui fait aussi que, peut-être, "Muriel, ça ne se raconte pas".

En outre, le fait que Muriel ne soit pas le véritable nom de la jeune femme affirme d'emblée l'inaccessibilité de son histoire à elle⁸. Ainsi, Muriel, c'est bien la torture du côté du bourreau. Dans la description que Bernard fait

⁷ Resnais a dit à plusieurs reprises qu'il ne souhaitait absolument pas que le spectateur s'identifie à Bernard. Il fallait bien plutôt qu'il demeure dans sa position de spectateur, essentielle pour que le drame puisse se dénouer, peut-être. Bernard a besoin d'un spectateur pour raconter son histoire, mais Resnais montre que son histoire n'est pas seulement dans le récit qu'il prononce mais dans tout le mécanisme sensoriel convoqué.

⁸ "Vous croyez qu'on se connaît mieux parce qu'on s'appelle par son prénom ?" lance d'ailleurs Bernard dans un passage antérieur du film.

de la séance de torture, il n'y a rien de commun entre lui et elle. Les mots se juxtaposent sans se rencontrer : " On discutait " est suivi de " il fallait qu'elle parle avant la nuit ", mais les mots et les échanges verbaux dont il est question ne signifient absolument pas la même chose pour elle et pour eux. Ce qui est sûr en même temps, c'est qu'ils souhaitent obtenir d'elle des mots et qu'elle ne les leur donne pas, signalant par là même leur échec.

En revanche, s'ils n'arrivent pas à lui imposer des mots, elle transperce Bernard de son regard. Plus exactement, elle regarde Bernard, ferme les yeux puis vomit. Pour Bernard, cet échange de regards est décisif. Il le fait basculer. Dans le regard de la jeune femme, il a vu quelque chose. Il a été comme happé. On ne sait pas ce qu'il a vu et il ne peut le montrer avec des images ni le dire avec des mots.

Alain Resnais nous présente seulement l'homme qui a vu et qui a été regardé par la victime. Son film n'est un film sur la torture que par ricochets : c'est un film sur le traumatisme de la torture, traumatisme de celui qui a pratiqué, mais aussi traumatisme de celui qui a vu. Or ce que Bernard a vu c'est précisément sa propre mort. En ce sens il est bien un " héros lazaréen " ⁹ ; il est aussi comme ces personnages mythiques, Orphée ou encore le soldat Er de Platon¹⁰, celui qui doit revenir de la mort.

Alain Resnais choisit de ne pas filmer la torture mais de montrer qu'elle peut être un événement traumatique, quand on la pratique, quand on la voit aussi. Se faisant, le cinéaste pose un certain nombre de questions à ceux qui s'intéressent à la représentation de l'extrême violence : quel sens est-ce que cela peut avoir pour un cinéaste de montrer une scène de torture à l'écran ? Pour produire quels effets sur les spectateurs ? Que donne-t-on à comprendre avec des images de ce genre au cinéma, c'est-à-dire dans un média où la composition des éléments et le temps de leur déroulement appartiennent entièrement au réalisateur face auquel la seule liberté des spectateurs consistent à partir ou à se boucher yeux et oreilles ? Alain Resnais refuse de dire l'événement en dehors du personnage qui le vit. Ce que Bernard pourra dire ou transmettre sera toujours incomplet, imparfait, mais à travers ce que le réalisateur montre de Bernard, les spectateurs peuvent saisir bien plus et

⁹ Gilles Deleuze souligne en effet la proximité des héros d'Alain Resnais avec les " héros lazaréen " de Jean Cayrol. Deleuze G., *L'image-temps*. Cinéma 2., Paris, Minuit, 1985, 378 p.

¹⁰ Livre X de *La République* de Platon. Sur ces mythes voir CROCQ L., *Les traumatismes psychiques de guerre*, Odile Jacob, 1999, 432 p.

comprendre quelque chose de cet événement que Bernard ne peut ni dire ni montrer.

Les choix radicaux d'Alain Resnais témoignent de sa conscience du pouvoir de représentation et d'imagination du cinéma. *Muriel* est, de tous les films qui existent sur la guerre d'Algérie et qui abordent le thème de la torture, celui qui pousse le plus loin la réflexion sur sa représentation. Depuis 1963, aucun autre réalisateur n'a réussi à faire comprendre aussi profondément ce qu'a pu être le choc de la confrontation avec la pratique de la torture pour des appelés français. Dommage peut-être qu'il n'ait pas été plus vu.

