

IMAGES – MULTIMÉDIAS

Coordonné par Eric SAVARÈSE

L'image et l'iconographie font l'objet d'un grand nombre d'ouvrages dont les statuts et les genres disciplinaires sont variables. Ainsi, les livres d'art consacrés à la photographie ou à la peinture côtoient, sur les rayons des bibliothèques, des travaux de recherche, plus ou moins illustrés, dont la particularité est d'être construits à partir d'une analyse de matériaux iconographiques. En raison de la grande diversité des ouvrages recensés, la rubrique « Images – Multimédias » a donc vocation à rendre compte d'une production pour le moins éclectique.

Autant par souci d'exhaustivité que par engagement en faveur de l'interdisciplinarité, tout livre consacré à l'image peut faire l'objet, dans cette rubrique, d'une notice, pourvu que le Nord de l'Afrique constitue une part non négligeable du corpus de documents iconographiques utilisés. Ainsi, la rubrique « Images – Multimédias » accueille, en premier lieu, les textes scientifiques élaborés à partir de matériaux iconographiques, et cela quel que soit le type de produits mobilisés par les auteurs – images fixes ou animées : les études consacrées à la peinture, à la photographie, à la gravure, au cinéma, à la publicité ou à la production télévisuelle participent de plein droit au développement – et parfois au renouvellement – des connaissances sur le Nord de l'Afrique. En second lieu, la rubrique est ouverte aux recueils d'images consacrés au Nord de l'Afrique, sans à priori sur les supports diffusés, les genres d'écriture ou les formes de présentation des images. En rassemblant travaux universitaires et livres d'art, production scientifique et impressions sur le Nord de l'Afrique, nous espérons valoriser et encourager la collecte, la production et l'étude de documents iconographiques sous toute ses formes. Au delà, nous voudrions également contribuer à lutter contre la magie des classements académiques qui participent à disqualifier, sans autre forme de procès, tout un pan de la production livresque – et notamment les *livres d'images* – parce qu'elle est supposée confinée au registre peu valorisant de la subjectivité ou du sens commun. Enfin, cette chronique n'est pas limitée aux livres. Le développement récent de plusieurs supports multimédias indiquent que certains travaux sur l'image peuvent être diffusés, par exemple, sous la forme de CD ROM. C'est pourquoi, dans les prochaines années, des études éditées sur support multimédia, sur le thème « Image et Nord de l'Afrique », pourront être présentées ici.

Au-delà des formes d'édition ou de diffusion des travaux, c'est l'analyse de l'image elle-même qui doit être replacée dans un processus de changement qualitatif. Quelques disciplines, comme l'histoire de l'art ou l'ethnologie – autrefois conçues en terme de *science des sociétés primitives* – sont traditionnellement consommatrices d'images. Non pas en raison d'un intérêt particulier pour l'iconographie, mais essentiellement à cause des objets étudiés : c'est l'absence ou le manque de sources écrites qui implique de construire ou de

mobiliser des documents visuels. Or, depuis plusieurs années, l'analyse de l'image fait l'objet, en France et à l'étranger, d'un certain développement dans la plupart des sciences humaines et sociales. Les motivations à l'origine d'un tel foisonnement de recherches en friches sont multiples, et ne sauraient être recensées ici. De même que des indications bibliographiques, même sommaires, prendraient rapidement trop d'importance. Toutefois, une observation banale suffit en partie à justifier un investissement important dans le domaine de l'analyse de l'image : dans des sociétés où une grande partie des connaissances sont mémorisées et acquises à travers l'observation de documents iconographiques, il devient difficilement justifiable de ne travailler que sur des textes ou à partir de tableaux de statistiques. Toute image recèle de l'histoire, porte du sens, contient des indications sur son époque et sur son producteur. D'où l'urgence de se pencher sur les énormes corpus d'images disponibles qui, pendant longtemps, n'ont fait l'objet que d'un intérêt de curiosité – lorsqu'ils n'étaient pas considérés avec dédain. Les documents iconographiques ne constituent pas de simples supports d'illustration de la production écrite : ils apparaissent, parmi d'autres sources, comme des matériaux qui concourent à la production du savoir.

Toutefois, la médaille a son revers : l'image ne saurait tout dire. Et en ce sens, l'analyse iconographique mérite de ne pas demeurer confinée au registre du singulier, du pittoresque, ou de l'exceptionnalité. L'interprétation de l'image pose régulièrement des problèmes comparables à ceux que l'on rencontre pour la lecture de l'archive ou des données chiffrées : chaque document, quel qu'il soit, possède à la fois un contenu informatif et un pouvoir de mensonge qui rendent son utilisation délicate. L'image n'échappe pas à la règle, mais rien ne permet d'affirmer qu'elle soit, par nature, plus trompeuse que les autres données de recherche : comme toute source, elle est porteuse de l'espoir de découvrir, mais possède le pouvoir d'induire en erreur. D'où l'impératif de ne pas succomber à la tentation d'une certaine *iconophilie* qui, à l'évidence, génère les mêmes plaisirs et les mêmes illusions que la magie du verbe. Si la connaissance du Nord de l'Afrique s'est régulièrement enrichie par la production et l'étude de documents iconographiques, c'est à la fois en raison de la puissance évocatrice des icônes et à travers les croisements qu'il est possible de construire avec d'autres sources : chaque type de document reste susceptible de fournir de nouveaux éclairages, de mettre en doute les savoirs acquis, ou d'offrir l'occasion de reformuler des hypothèses. C'est la raison pour laquelle en instaurant cette rubrique, nous voudrions à la fois transmettre un enthousiasme, et suggérer qu'il reste, ici comme ailleurs, du chemin à parcourir.

Un mot encore sur les comptes rendus proposés. Dans la limite de l'espace typographique imparti, la taille des notices, comme les commentaires des ouvrages, relèvent d'une appréciation des rédacteurs qui ont participé à la rubrique. Mais au delà des disciplines de référence ou des goûts de chacun, chacun des livres ici commentés a été confié à un lecteur ayant lui-même une pratique de recherche sur les thèmes abordés ou sur les supports analysés par les auteurs. Sans constituer la garantie absolue que les livres soient appréciés dans toute leur complexité, la procédure traduit au moins le souci

de respecter les travaux présentés. Enfin, le faible nombre de notices rédigées tient à la procédure d'urgence mise en place par le comité de rédaction pour respecter les engagements pris avec les éditions du CNRS. En raison des délais accordés pour recenser la production et construire la rubrique, peu d'ouvrages ont pu être reçus parmi ceux qui avaient été demandés aux éditeurs. Dans l'hypothèse où ils nous seraient adressés « hors délais », nous ne manquerions par d'en faire un compte rendu dans la prochaine édition. Pour information, nous indiquons ci-après les livres qui ne nous sont pas parvenus, avant de présenter les notes de lectures établies sur les ouvrages reçus.

Eric SAVARÈSE

Algérie. Photos d'une guerre sans images, Paris, Hazan, 1998.

Arts et traditions du Maroc, ACR, 1998.

BRAVO (J.), RICHER (X.), GENINI (I.), *Maroc. Royaume des 1001 fêtes*, Paris, Plume, 1998.

L'Égypte de Champollion, Paris, Image Magie, 1998.

FLEIG (A.), *Rêves de papier. La photo orientaliste, 1960-1914*, Ides et Calendes, 1997.

HELD (S.), RACHET (G.), *Maroc*, Hermé, 1998.

MURAT (L.), WEIL (N.), *L'expédition d'Égypte*, Paris, Gallimard, 1998.

RAUZIER (M.P.), TREAL (C.), RUIZ (J.M.), *Tableau du haut-Atlas marocain*, Paris, Arthaud, 1998.

Splendeurs du Maroc, Paris, Plume, 1998.

Théodore Monod. Une vie de Saharien, Paris, Vents de sable, 1998.

TINGAUD (J.M.), *Tahar Ben Jelloun. Medinas*, Paris, Assouline, 1998.

VAUTIER (R.), *Caméra citoyenne*, Rennes, Ed. Apogée, 1998.

VERCOUTIER (J.), *A la recherche de l'Égypte oubliée*, Paris, Gallimard, 1998.

- BENALI Abdelkader, 1998, *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil*, Paris, Éditions du Cerf, 371 p., bibliographie (préface de Benjamin Stora).

On peut mesurer l'importance d'un livre à la méconnaissance sociale du sujet dont il traite. De ce point de vue, l'ouvrage d'Abdelkader Benali compense un énorme vide : peu de travaux sont spécifiquement consacrés à la figuration cinématographique du Maghreb dans l'entre deux guerres, et cela en dépit de la sur-représentation de l'Algérie, du Maroc ou de la Tunisie dans le cinéma colonial (El Ftouh, Pinto, 1993). En revanche, le regard porté par l'auteur sur le cinéma colonial au Maghreb prête, sur certains points, à la discussion.

Pour rendre compte à la fois des apports considérables et des possibles lacunes de l'entreprise, il convient de porter une attention particulière à la méthode choisie par Abdelkader Benali. Au départ de l'ouvrage, en effet, un discours sur la production cinématographique : le cinéma colonial ne peut pas être considéré comme une simple illustration des passions françaises au Maghreb. Au contraire, il doit être abordé comme un véritable langage possédant ses propres codes, comme une structure sémantique véhiculant ses propres normes d'évaluation de la réalité coloniale. Au delà d'une classique figuration du Maghreb dans les registres de l'exotisme, de l'étrangeté, ou de l'attrait – voire de la caricature –, le cinéma colonial a également construit un espace virtuel, signifié mais non filmé, qui reste à découvrir. Or, débusquer les contours de ce *topos* caché implique, selon l'auteur, que le film soit abordé

à travers ses références internes. On l'aura compris : les films sont inscrits dans une histoire, mais celle-ci n'a pas d'influence automatique sur le contenu des images : « Afin de dépasser le lien mécanique qui régit jusqu'ici le rapport du cinéma avec l'histoire de la colonisation, il faut s'attaquer à l'examen des structures de signification des films » (p. 17). Plus influencé par l'analyse sémiologique (Sorlin, 1977) que par la sociologie historique du cinéma (Ferro, 1984), l'ouvrage convie ainsi le lecteur à une sorte de phénoménologie de l'inconscient cinématographique.

La perspective est alléchante, puisque qu'elle offre à l'auteur de procéder à une véritable analyse qualitative. Chacun des 34 films visionnés est disséqué, interrogé à partir d'une série de questionnements multiples. En exploitant à la fois l'unité et la diversité de son corpus, Abdelkader Benali restitue dans toute son épaisseur la connaissance du Maghreb produite par les réalisateurs de cinéma. Loin de se réduire une construction pauvre et caricaturale des Maghrébins, le cinéma colonial de l'entre deux guerres rend compte de l'invention d'un espace symbolique et politique où s'agence la relation coloniale ; un site à la fois figuré par la sensation de l'étendue et du vide, et objectivé par la carte géographique : en superposant la technique documentaire au scénario, le cinéma colonial *réalise* la fiction. Vierge mais contrôlé par la France, cet espace n'existe que pour être pénétré, possédé. D'où la surcharge affective associée au héros, socialement déclassé ou marginalisé en métropole, venu aux colonies racheter sa « faute ». D'où, également, la régénération promise au chrétien, transformant sa propre foi en religion fondatrice – dans des lieux supposés imperméables à toute civilisation. Seuls le courage et la souffrance physique liés à la Rédemption où à la recherche d'une spiritualité orientale permettent de s'approprier ce Maghreb imaginaire. Souffrance du héros, dont la mort est le symbole de son dévouement à la France ; souffrance, encore, des hommes de science – médecins, ingénieurs, aviateurs –, qui exportent la rationalité métropolitaine dans un environnement hostile et figuré comme le laboratoire de la supériorité française. Un tel espace inventé ne comporte, comme vestige d'une civilisation, que quelques traces d'une présence latine, marquée par des ruines romaines ou associée à la médiévalisation de l'espace marocain : dans ce dernier cas, il s'agit de présenter une culture supposée féodale, avec son cortège de guerres, une société notamment définie par des relations d'allégeance à des seigneurs locaux et par une vision de la femme comme symbole du péché originel (Duby, 1981).

C'est dans la mise en scène de cet espace virtuel que les films coloniaux condensent la rencontre métaphorique entre citoyens Français et indigènes Maghrébins. De ce point de vue, encore, Abdelkader Benali apporte un nouvel éclairage sur l'image de l'indigène. Ainsi, ce dernier n'est pas invariablement situé en retrait, ou confiné au registre du pittoresque. Il est également filmé en gros plan, mais dans le cadre d'un processus de psychanalyse – dans l'ombre, voilé, effrayant et dans un espace sans repère – qui tranche avec l'individuation du citoyen français, toujours figuré dans une intimité apaisante où apparaissent son histoire et sa généalogie. De la même façon, la profusion de couples mixtes – essentiellement un homme français et une femme indigène – témoigne d'une mise en scène de l'altérité, même si la différence n'existe, le plus souvent, que pour être abolie par l'assimilation. Plutôt que dans l'ensemble des plans de tournage, c'est ainsi dans la filmographie du conflit que la véritable absence du Maghrébin prend toute son ampleur. Les ennemis – les indigènes – sont presque toujours invisibles, et la caméra

s'attarde sur la résistance de l'armée française. Mieux : le cinéma colonial renverse les rôles, dans la mesure où c'est l'occupant qui se trouve systématiquement en situation de défendre un territoire. Ainsi, le spectateur découvre des Français en position statique, attaqués par traîtrise et placés en situation de protéger « leurs » positions. Et nombreux sont les aspects, signalés par l'auteur, qui témoignent d'un implacable refus du métissage culturel : minoration et folklorisation de la langue arabe, regard sur les sociétés colonisées coupées de toute référence à la culture arabo-musulmane, stigmatisation de l'altérité radicale, féminisation du Maghrébin en contrepoint d'une virilisation de l'occupant, et dépossession, pour le colonisé, de son identité politique.

On le voit : au delà des classiques stéréotypes impériaux, c'est toute une reconstruction de la relation coloniale, située dans l'espace imaginaire de sa figuration, qui se trouve dévoilée. Pour autant, le procédé contient en lui-même ses limites. L'invention fantasmatique d'une forme de présentation de l'Autre est associée à une histoire qui existe hors de l'espace clos de la mise en scène filmographique. Ainsi, la filiation à l'impérialisme romain (Fremaux, 1984), comme l'érotisation coloniale des Mauresques (Boetsch, Ferrié, 1993) gagneraient à être plus amplement replacées dans les conditions historiques de leur élaboration. Non pas pour transformer le passé en invariant anthropologique en postulant qu'il se reflète, sans nuance, dans le présent, mais pour reconstruire l'espace mental dont les cinéastes héritent pour figurer le Maghreb colonial. Abdelkader Benali signale, avec à propos, que les peintures de Delacroix ou de Vernet, comme les romans adaptés à l'écran, constituent une grille de lecture de l'Orient que les cinéastes ont pu se réapproprier. Mais ces quelques précisions en forme *d'avant-propos* ne suffisent pas à mettre à jour les conditions sociales, politiques et mentales dans lesquelles les réalisateurs du cinéma colonial réinventent la Maghreb. À cet égard, on pourrait reprendre la métaphore d'une *sociologie sans société*, pour mentionner qu'il apparaît difficile de traiter d'un cinéma sans évoquer les cinéastes. Qui sont ces réalisateurs ? Quelles sont leurs trajectoires individuelles et sociales ? Dans quelles conditions les films sont-ils produits ? À l'initiative de qui ? Curieusement, ces questions décisives ne font l'objet, dans l'ensemble de l'ouvrage, que d'un court développement placé en conclusion : le réalisateur s'efface derrière le pouvoir colonial, puisqu'il s'agit, le plus souvent, de films de commande ; il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un cinéma d'auteur, mais de films qui constituent, pour la plupart, une parenthèse dans la carrière de cinéastes soucieux de gagner leur vie dans l'attente d'une proposition plus avantageuse. Ces précisions sont pourtant fondamentales, dans la mesure où elles sont pleinement réinsérées, en fin de volume, à la définition du cinéma colonial proposée par l'auteur. Le film colonial apparaît comme un film narratif, produit par des cinéastes largement réduits à la figuration d'un imaginaire collectif, qui accompagnent l'aventure coloniale en réalisant des produits de conjoncture ; un film associé à une histoire au cours de laquelle les Maghrébins disparaissent métaphoriquement d'un espace construit pour nier leur identité, et reçu par le public comme un lieu de rêve et en tant que repoussoir imaginaire.

Parce qu'elle se trouve largement désistorisée et désociologisée, l'approche d'Abdelkader Benali prête le flan à la critique : l'analyse des profils des cinéastes, comme celle des conditions de réalisation des films, aurait sans doute mérité d'être croisée avec la lecture interne du corpus filmographique. L'ouvrage n'en demeure pas moins fortement documenté, érudit, remarquablement écrit, et, surtout, porteur d'une étude du cinéma colonial qui dépasse,

de beaucoup, une certaine vulgate historiographique consistant à se contenter de déplorer un processus de domination coloniale. Et, de ce point de vue, ce livre mérite le meilleur accueil.

Eric SAVARESE

BOETSCH Gilles, FERRIE Jean-Noël, 1993. « La Mauresque aux seins nus. L'imaginaire érotique colonial dans la carte postale », dans *Images et colonies*, BLANCHARD P. CHATELIER A. Eds, Paris, Syros-ACHAC.

DUBY Georges, 1981. *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette.

EL FTOU Youssef, PINTO Manuel, 1993. « L'image de l'Afrique dans le cinéma », dans *Images et colonies*, BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, GERVEREAU Laurent, Eds, Paris, ACHAC-BDIC.

FERRO Marc, 1984. Eds, *Film et histoire*, Paris, EHESS.

FREMEAUX Jacques, 1984. « Souvenirs de Rome et présence française au Maghreb : essai d'investigation », dans *Connaissances du Maghreb*, Paris, CNRS.

SORLIN Pierre, 1977. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne.

- BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Découvertes/Gallimard, 1998, 128 p., bibliographie, annexes.

Pascal Blanchard et Nicolas Bancel le reconnaissent bien volontiers : même si le « miroir colonial s'est brisé » au fil des indépendances africaines, « les images qui, durant près d'un siècle, ont dessiné l'imaginaire sur l'Autre n'ont pas pu être déconstruites, puisque la France n'a pas encore ouvert cette page sensible de son histoire » qu'est l'aventure coloniale républicaine [DII : 73]. L'ouvrage se donne donc pour premier objectif, non pas de combler le vide documentaire sur le colonialisme français – une tâche dont s'accusent, honorablement, les historiens –, mais de faire état d'un silence : celui de l'oubli et du tabou, qui ensevelit sous la fresque de la démocratie en marche le quotidien des populations soumises. Celui, aussi, qui entoure l'inquiétante continuité des imaginaires de discrimination et de ségrégation, par-delà la rupture politique de 1962. L'argument tire ainsi le parti maximal des possibilités techniques qu'offre le format de la collection : l'analyse de l'affiche, du croquis, du film, de l'étiquette ou du cliché anthropométrique – en bref : de la culture visuelle de la démarcation raciste – y est rendue d'autant plus efficace qu'elle évite ainsi la redondance des descriptions et le piège de la surinterprétation. La première impression du lecteur est celle de la liberté retrouvée de juger sur pièces. L'ambition de l'ouvrage, qui couvre près d'un siècle de regards sur l'Autre, se trouve par là même justifiée par la richesse du matériau iconographique mobilisé. Une annexe documentaire [DII : 97-119] permet en outre de retracer *in situ*, dans le discours poétique autant que dans la prose scientifique ou la glose médiatique, la genèse des paradigmes racistes, dans leur version biologique puis différentialiste [Chebel D'Appollonia, 1997].

La résilience des répertoires imaginaires de l'Altérité mériterait cependant, par elle-même, explication. Le choix même de la séquence chronologique isolée, qui se coule dans le moule d'une analyse intuitive, confortée par un parti-pris d'historiographie militante, risque alors de poser problème. L'exagération « monstrueuse » des traits faciaux des Colonisés [DII : 51] a, ainsi, partie liée avec une esthétique de la différence qui en appelle aux tréfonds historiques de la modernité politique occidentale, et de son souci névrotique de conjurer le liminaire par l'exorcisme public de la difformité [Foucault,

1999; Douglas, 1992 : 71-75]. Rien de nouveau, donc, sous le soleil de la caricature, depuis que les rencontres coloniales de l'ère médiévale ont imposé les légendes de la fourberie maure, et que les traités de géographie grecque ont érigé le Nubien en figure enfantine de la Barbarie [Loomba, 1998]. Le colonialisme de l'âge moderne, par contraste avec les configurations impériales de l'âge classique, possède toutefois en propre la volonté et les moyens de la propagande. La France, pionnière en la matière, excella dans l'art de mettre en scène et de vanter les richesses de son Empire. De cette politique d'exhibition [Mac Donald, 1998 : 1-25], portent témoignage l'Exposition Coloniale de 1931 [DII : 39-43], et la mise en place d'agences spécialisées dans la diffusion de photographies commentées [DII : 65]. Les auteurs mentionnent, également, ce formidable vecteur de préjugés, sympathiques ou cruels, que fut la culture matérielle de l'enfance-roi : le jeu de l'oie et les petits soldats de plomb [DII : 45-46] jouèrent un rôle non-négligeable dans la diffusion des stéréotypes racistes, de même que la bande dessinée ou les contes illustrés – dont tout l'intérêt pour une étude du processus de légitimation de la domination coloniale a récemment été démontré par Eric Savarese [Savarese, 1998 : 244-260]. La diversité du matériel recensé incite à poser la question du statut de l'image : celle-ci, qu'elle soit littéraire (l'allégorie de roman) ou picturale (la fresque orientaliste), vaut-elle synecdoque d'un « imaginaire » ? Peut-on n'appréhender le système mouvant des fantasmes de civilisation qu'au travers de l'exégèse de ses manifestations idéologiques ? Ne peut-on régresser jusqu'au stade des expressions idiosyncrasiques, latentes, du sentiment raciste (le récit de vie ou de rêve) [Mannoni, 1993] ? Cette question très (trop) théorique soulève celle de la validité méthodologique de la mise en regard de productions esthétiques aux statuts contrastés : l'affiche commandée et diffusée par une agence de propagande officielle générerait-elle les mêmes effets de persuasion qu'une chronique de reporter ou qu'une étiquette de produit de grande consommation ? L'accumulation du matériel tend ici, parfois, à se substituer à l'administration de la preuve, sans qu'on en puisse tenir rigueur aux auteurs, tant l'argument emporte, au final, l'acquiescement. L'un des points majeurs de la démonstration réside, en effet, dans la mise au jour de plusieurs moments critiques de la transmission de l'imaginaire sur l'Autre. Le choc des décolonisations, et en particulier le traumatisme de la Guerre d'Algérie, constitue la plus significative de ces ruptures fantasma- tiques, dont les conséquences se font aujourd'hui encore sentir dès lors qu'il s'agit aux pouvoirs publics de penser une politique de l'immigration maghré- bine ou, plus difficile encore, une politique algérienne de la France. Or cette rupture se traduit par un étonnant phénomène d'inversion sémantique. Car les colonisés d'hier deviennent, dans le discours de M^{me} Mégret [DII : 90] les colonisateurs d'aujourd'hui, ceux par qui se corrompt l'identité nationale et se délite l'ordre républicain. Les auteurs soulignent, avec malice, que le traitement policier du « problème des banlieues » s'effectue, lui aussi, en conformité avec les méthodes éprouvées du sermon missionnaire et de l'as- similation scolaire. Les banlieues sont devenues, notent-ils, « des enclaves coloniales au sein de la République » [DII : 81]. La continuité des imaginaires ne serait guère inquiétante si elle se bornait à la reproduction publicitaire de stéréotypes éculés sur la sensualité de la femme africaine [DII : 92-93]. Mais l'emprise que continue d'exercer le modèle colonial dans le domaine de la gestion publique des flux migratoires et de l'acculturation des communautés d'immigration, atteste de la paralysie troublante de l'intelligence administra- tive.

L'ouvrage de P. Blanchard et N. Bancel, par la qualité historique de son propos et l'inventivité de son appareillage documentaire, mérite donc une lecture attentive. On se prend, toutefois, à rêver du pendant subalterne d'une telle entreprise. La restitution de la figure imaginaire du colonisateur dans le mythe ou le chant des colonisés équilibrerait, vraisemblablement, notre éclairage du passé colonial [Duverger, 1987 : 260-261], et contribuerait à l'avènement de cette mémoire partagée, réconciliatrice, que les auteurs appellent de leurs vœux en conclusion [DII : 95].

Romain BERTRAND

CHEBEL D'APPOLLONIA Ariane 1997 : *Les racismes ordinaires*, Paris, FNSP.

DOUGLAS Mary 1992 : *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte.

DUVERGER C. 1987 : *La conversion des Indiens de Nouvelle-Espagne*, Paris, Seuil.

FOUCAULT Michel 1999 : *Les anormaux. Cours au collège de France 1974*, Paris, Gallimard.

LOOMBA Ania 1998 : *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge.

Mac DONALD Sharon 1998 : « Exhibitions of Power and Powers of Exhibition : an Introduction to the Politics of Display », in S. Mac DONALD Ed : *The Politics of Display : Museums, Science, Culture*, London, Routledge, p. 1-25.

MANNONI Octave 1998 (1949) : *Le racisme revisité*. Madagascar 1947, Paris, Denoël.

SAVARESE Eric 1998 : *L'ordre colonial et sa légitimation en France métropolitaine. Oublier l'Autre*, Paris, L'Harmattan.

- *Impressions d'Afrique du Nord*, Photographies de Laziz Hamani, Lara Baladi, Jellel Gasteli, Nabil Boutros, Yto Barrada. Texte de Nabil Nahoum. Éditions Revue Noire / Institut du Monde Arabe (Collection Soleil), Paris. 104 p.

Ce petit ouvrage est le livre d'accompagnement d'une exposition qui a eu lieu en 1998 à l'Institut du Monde Arabe. Il est l'occasion d'un voyage à travers l'Afrique méditerranéenne par le prisme de cinq grands photographes nés dans ces lieux (Le Caire, Tunis, Beyrouth) ou en étant originaires. Tous ces photographes sont des gens d'images (Cinéma, télévision, agence de presse ou de publicité, photographie) et ils ont voulu montrer que cette région n'est pas seulement un grand moment nostalgique d'un passé imaginé et souvent idéalisé, mais qu'il est ombre et lumière, soleil et pierres, corps et fête, révolte et mouvement.

Laziz Hamani nous raconte par l'image le village de son père, alors que Lara Baladi et Nabil Boutros croquent des visages et des silhouettes égyptiennes au moment d'un mariage copte et du ramadan, instants propices à la fête par excellence. Mais si l'instant est intime pour Baladi, il est extériorité pour Boutros. Jellel Gasteli condense l'espace tunisien en une série blanche, jeu de signes et de traces autour de l'ombre et de la lumière. Contrairement aux autres photographes qui jouent sur la continuité des paysages et des rites et sur l'immobilisme du temps et des corps, Yto Barrada propose des photographies qui saisissent l'expression de la révolte palestinienne par l'attitude de corps que l'on sent (presque) toujours prêts à bondir pour que l'histoire se mette en marche.

La poésie du texte de l'égyptien Nabil Nahoum oscillant entre passé et présent nous rappelle combien l'image dissout le temps dans l'instant. Un livre pour un moment de plaisir, mais aussi de réflexion.

Gilles BOETSCH

- STORA Benjamin, 1997, *Imaginaires de guerre. Algérie – Vietnam en France et aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 252 p.

A l'origine de ce livre, deux motivations qui se complètent et s'entrecroisent : une ambition personnelle et un projet historiographique. Une ambition personnelle puisqu'il s'agit, de l'aveu de l'auteur, de réaliser une sorte d'introspection : étudier les autres – les Vietnamiens – pour se connaître soi même – à travers les liens qui le rattachent à l'Algérie. D'où le projet historiographique énoncé : considérer, dans le cadre d'une analyse comparative, que la guerre du Vietnam est l'un des plus puissants révélateurs de la singularité du conflit algérien – et réciproquement.

Si la méthode a ses vertus, elle comporte également les limites inhérentes à toute superposition d'événements qui se produisent dans des conditions dissemblables. Ainsi, c'est bien l'inventaire des différences (Veyne, 1976) qui offre à l'historien la possibilité de pointer l'unicité de chaque phénomène étudié (Bensoussan, 1998). Mais les risques associés à ce type de regard demeurent importants et sont, du reste, parfaitement signalés par Benjamin Stora. Tout d'abord, les guerres d'Algérie et du Vietnam se distinguent par leur genèse, leur déroulement et leur inscription dans des temporalités qui leurs sont propres : difficile, dans ces conditions, de ne pas céder à quelques anachronismes. Ensuite, et surtout, la réalisation d'un tel projet suppose une certaine distance par rapport aux histoires officielles des conflits, dont l'élaboration est largement tributaire des mythes qui jalonnent la construction des communautés nationales (Anderson, 1996). D'où l'indispensable accès à des sources : il s'agit là de conjurer le risque d'une connaissance sélective et superficielle des événements. Or, les guerres d'Algérie et du Vietnam ont fait l'objet, en France et aux États-Unis, d'une pléiade de travaux historiques, mais également de pamphlets, de récits de vie, de témoignages, de romans, de photos, de films. En ce sens, vouloir recenser la production écrite et la documentation iconographique sur ces deux conflits ressemble à une entreprise qui dépasse, de beaucoup, les capacités d'un seul chercheur. Telle est pourtant – sans prétention à une improbable exhaustivité – l'ambition de Benjamin Stora. A la faveur d'une année passée au Vietnam et d'une longue fréquentation des archives relatives à la question algérienne, l'auteur relève le défi. La somme des matériaux mobilisés – notamment les sources écrites et filmiques – est considérable, au point que ce livre constitue, notamment sur le plan cinématographique, un précieux instrument de travail.

L'originalité de l'ouvrage ne réside pas dans la comparaison systématique des événements ou des conditions de déroulement des deux conflits. Les mimétismes sont relativement bien connus, même s'il n'est pas inutile de les rappeler : l'Algérie et le Vietnam sont présentées comme des défaites militaires, alors qu'il s'agit de guerres essentiellement perdues sur le terrain idéologique et politique ; pendant leur déroulement, les deux conflits sont montrés, en France et aux États-Unis, comme des guerres contre révolutionnaires, tandis que les Algériens et les Vietnamiens les conçoivent comme des guerres de libération nationale ; enfin, les défaites sont à l'origine, en France et aux États-Unis, de véritables troubles collectifs, et débouchent, en Algérie et au Vietnam, sur l'émergence de nouvelles bureaucraties centralisées en lieu et place des anciennes structures segmentaires. De la même façon, les contrastes les plus marquants sont aisément repérables : contraste entre une tradition coloniale française, marquée en Algérie par la colonie de peuplement et la spoliation des terres aux indigènes, bien distincte de la tradition impériale et anticoloniale américaine, bâtie sur la doctrine de Monroe – l'Asie

aux Asiatiques, mais sous le contrôle des États-Unis ; contraste, encore, entre une guerre où les Américains découvrent la maîtrise de l'espace aérien, tandis que l'armée française est confrontée à la guérilla sur le terrain ; contraste, enfin, entre deux formes de revendications à l'indépendance nourries de programmes communistes, mais diversement émancipées du stalinisme.

L'apport de l'ouvrage serait modeste s'il se limitait au recensement des similarités et des différences entre deux technologies de guerre, deux traditions de domination ou deux formes de construction des nationalismes. Ainsi, son intérêt se situe au delà de ces remarques initiales. Il concerne l'analyse comparative de l'émergence et des recompositions des imaginaires de guerre, telle qu'il est possible de l'aborder à travers la production cinématographique. Le point de départ tient en une formule : les Français sont largement présentés comme des amnésiques de la guerre d'Algérie, tandis que les Américains seraient parvenus à régler, notamment à travers le cinéma, le trouble causé par le Vietnam : tandis que les Américains auraient abondamment mis en images la guerre du Vietnam, les Français brilleraient par leur incapacité récurrente à montrer le conflit algérien. Or, Benjamin Stora montre qu'il s'agit là d'une présentation stéréotypée qui ne résiste pas à l'analyse de la production filmique. D'abord parce qu'en France comme aux États-Unis, peu de films ont été réalisés au moment des conflits. Dans les deux cas, la censure reste forte : censure politique, renforcée par celle des producteurs, des cinéastes ou des associations familiales en France ; censure par saturation de l'image en direct, aux États-Unis, où les images télévisées participent à la confusion entre la guerre et ses représentations. Ensuite, et surtout, parce que l'après-guerre est propice, dans les deux cas, à une intense production cinématographique : depuis 1962, en France, au moins 40 films de fiction (et 15 documentaires) ont été consacrés à la guerre d'Algérie, contre une cinquantaine de fictions américaines sur le Vietnam. Rapporté aux moyens financiers dont disposent les cinémas français et américains, l'effort de mise en image de la guerre est donc relativement plus important en France qu'outre atlantique ! Ainsi, à l'exception des années quatre-vingt, en France, il existe au moins un nouveau film par an sur le conflit algérien. Le discours sur l'amnésie de la guerre d'Algérie par absence d'images est donc un mythe, et la seule question qui fait sens est de comprendre dans quelles conditions il s'instaure et pourquoi il perdure.

Or, un regard croisé sur les films français et américains rend largement compte de la construction de cet imaginaire. Dès la défaite au Vietnam, les studios américains sont parvenus à exploiter la guerre selon une tradition cinématographique largement enracinée dans le western. Esthétisation de la violence, dégradation morale et fanatisation de l'ennemi – pervers et cruel –, exhibition ostentatoire des névroses, sur-représentation du mythe du soldat américain, muré dans le silence parce qu'incompris dans sa propre société au moment de son retour sur le sol national : un flot d'images qui concourt, chez les citoyens américains, à l'impasse d'une réflexion sur leur propre responsabilité. Rien de commun dans le cinéma français : la torture est évoquée, mais peu montrée ; la guerre est traitée, mais il s'agit le plus souvent d'une guerre sans front, sans corps à corps entre deux armées, d'un conflit qui se déroule en un lieu relativement abstrait, et contre un ennemi désigné mais largement invisible. Influencé par les canons du cinéma colonial, où les indigènes brillent souvent par leur absence, le cinéma français fait de l'ennemi algérien un adversaire physiquement absent. De plus, les conditions de réception des images diffèrent largement dans les deux pays. En raison de

l'absence de passé colonial, le cinéma américain s'adresse à une société dans laquelle l'histoire du conflit n'est pas reconstruire à travers le filtre de mémoires multiples et irréconciliables. Ainsi, le flot d'images reçues contribue à abréger le traumatisme. En France, en revanche, les nombreuses mémoires de la guerre d'Algérie exercent une forme de censure contre les images : qu'il soit ancien soldat, pied noir, endeuillé par la guerre ou harki, chaque spectateur recherche, à travers le cinéma, une mise en scène de sa propre histoire, de sa souffrance, de sa victimisation.

C'est pourquoi en dépit des segments d'histoire et de contre-histoire des conflits (Ferro, 1993) qui traversent les cinémas français et américains, les mythes supplacent toujours les doutes : mythe de l'avalanche des images aux États-Unis, mythe de l'absence de cinéma en France. Ainsi, la distinction entre cinémas américains et français réside plus entre deux formes de mise en scène de la faute – culpabilisante et euphémisée en France, spectaculaire et esthétisée aux États-Unis – que dans une comparaison improbable entre, ici, un oubli généralisé, et, outre-Atlantique, un retour collectif et immédiat sur les blessures de l'histoire. En suivant pas à pas la construction de tels mythes et en montrant dans quelles conditions il s'agencent dans les mémoires collectives, Benjamin Stora contribue efficacement à renouveler l'histoire tourmentée des relations franco-algéries. Et, pour cette raison, l'ouvrage constitue une bonne référence de bibliothèque.

Eric SAVARESE

ANDERSON Benedict, 1996 (1983). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.

BENSSOUSSAN Georges, 1998. *Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits.

FERRO Marc, 1993 (1977). *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard.

VEYNE Paul, 1976. *L'inventaire des différences*, Paris, Seuil.

• STORA Benjamin, *Algérie, formation d'une nation*, Les colonnes d'Hercule, Atlantica, 1998, 96 p.

Dans une première partie, l'auteur analyse les modalités historiques de la construction identitaire de la nation algérienne et les grands points de rupture qui jalonnent l'histoire de la conscience nationale; En mettant en valeur les violences de l'histoire algérienne à commencer par celles inhérentes à la colonisation puis celles générées par un nationalisme d'État aveugle, autoritaire et centralisateur, B. Stora montre les corrélations étroites avec celles projetées par « la seconde guerre d'Algérie ». Il souligne les éléments d'incohérence, de secret, d'opacité qui caractérisent cette « guerre sans nom » qui échappe à tous les éléments pertinents d'analyse et laisse les observateurs perplexes. En démontrant les mécanismes historiques de la violence, l'auteur propose une lecture à la fois plus nuancée et plus difficile de l'identité algérienne.

Dans une seconde partie intitulée *impressions de voyage*, l'auteur livre entre photographies et notes de voyage une analyse plus personnelle de l'Algérie. Ces pages écrites lors d'un voyage dans l'Est algérien sont volontairement l'expression engagée d'un historien qui dépose, l'instant de quelques pages, la distance et la réserve de l'intellectuel et de l'observateur extérieur pour livrer ses commentaires « à chaud » devant les transformations et la complexité des réalités sociales et politiques « *d'une nation algérienne qui n'a pas achevé son travail de formation* ». À l'écoute d'atmosphères, de paroles, du

débat de la rue, il photographie une Algérie en mouvement entre mémoire de violence et avenir incertain.

Cette seconde partie est également l'expression pudique de l'algérianité de l'auteur; sensibilité et empathie pour une Algérie complexe et engagement personnel d'un historien soucieux de l'évolution politique du pays.

Karima DIRECHE-SLIMANI