

**De l'Arabe aux Algériens, les
images de l'autre dans les
photographies des appelés
1955-1962**

**- Par Claire Mauss-
Copeaux**

Le travail que je présente ici reprend une recherche plus ancienne à propos des photographies réalisées par les appelés en Algérie de 1955 à 1962¹.

Selon la terminologie officielle, les appelés en Algérie sont les jeunes Français qui ont fait la totalité ou une partie de leur service militaire dans les départements algériens entre 1955 et 1962. Ceux que j'ai rencontré étaient ouvriers, paysans ou bûcherons, plus rarement instituteurs ou employés. Ils n'avaient jamais quitté leur région. Mais le «*beau voyage*», l'aventure de leurs vingt ans, fut une guerre coloniale; ils l'ont faite, armés de leur fusil et de leur appareil photographique. Photographes amateurs, ils ont pour la plupart acheté leur premier appareil en Algérie. Les photographies qu'ils ont produites s'inscrivent dans deux temps, le temps long du colonialisme et celui plus court de la guerre d'indépendance.

Les appelés destinaient leurs images à un usage privé. Ils leur assignaient deux fonctions : conserver la mémoire de l'histoire qu'ils vivaient, communiquer avec leurs proches. Plus qu'un carnet de voyage ou de guerre, ils considèrent leurs photographies comme des archives, elles leurs sont d'autant plus précieuses qu'ils n'en possèdent pas d'autres et que le passé qu'elles évoquent est mal accepté par la mémoire collective. Parce qu'elles ont conservé l'empreinte matérielle des faits, mes interlocuteurs les jugent plus crédibles que le récit, plus vraies que la réalité : incontestables. Mais les photographies sont d'abord des images et le photographe les a

¹ Depuis 1992, les étapes de cette recherche ont été présentées au cours de colloques. Parmi les publications disponibles, les références de la plus complète : Claire Mauss-Copeaux, *A travers le viseur, Algérie 1955-1962*, Aedelsa, Lyon, 2003.

construites en désignant ce qui est mémorable et en isolant dans le viseur sa lecture des événements.

Les récits qu'elles donnent à propos des Algériens reprennent pour la plupart les conventions de l'époque, marquées par plus d'un siècle d'idéologie colonialiste. Diffusées par l'école et les divers médias, elles ont imprégnées l'imagination des photographes avant même le déclenchement de la guerre. Au cours de la guerre, les discours de la propagande, les reportages de la presse, ont ajouté leurs effets. Ils ont imposé les poncifs de la « Pacification » chers aux autorités militaires. La majorité des appelés se sont conformés aux stéréotypes en vigueur. D'autres, en revanche, se sont peu à peu débarrassés des préjugés qui leur avaient été imposés. Ils ont construit de nouvelles images. Peu nombreuses, elles témoignent de l'esprit critique de leurs auteurs. Elles affichent surtout leur volonté de reconnaître leur interlocuteur. Une nouvelle relation se met alors en place, au cours de laquelle photographe et photographié décident de partager une même identité, irréductiblement étrangère au rapport de force colonial.

I – La spécificité des représentations de l'altérité dans le corpus

a-Les photographies d'Algériens ne représentent qu'une petite partie du corpus.

Dans tous les dossiers, le « nous » est fortement privilégié aux dépens des « autres » et quelques dossiers ne comportent aucune représentation d'Algérien. Le « nous » rassemble uniquement les camarades. L'inimitié assez générale que les appelés éprouvaient pour ceux qu'ils appellent encore aujourd'hui les « colons », intervient très certainement dans ce choix, mais elle n'est pas suffisante pour l'expliquer. L'absence quasi totale de photos de pieds-noirs, comme celles de gradés, s'explique aussi par le respect des règles sociales concernant la photographie. L'acte photographique a conservé une part de la magie attribuée autrefois aux images et les conventions exigent l'accord du photographié. Il est tacite entre égaux, il doit être sollicité d'un supérieur, par contre il peut-être imposé à une personne qui se trouve placée en état d'infériorité.

La présence des Algériens dans chaque dossier dépend de plusieurs variables. La période durant laquelle les photographes se trouvaient en Algérie ne semble pas être déterminante; par contre, les postes auxquels ils ont été affectés interviennent autant que leurs

sensibilités respectives. Ainsi, un infirmier, responsable d'une antenne sanitaire, un appelé intéressé par le monde qui l'entoure, photographient davantage la population algérienne qu'un deuxième classe opérationnel ou qu'un soldat fasciné par les armes.

b-Les photographies expriment un rapport de force.

Aujourd'hui, lorsque les interviewés commentent leurs photographies, les informations qu'ils donnent sont souvent précises lorsqu'il s'agit du portrait d'un militaire. Ils se souviennent d'un nom, d'un prénom ou d'une particularité, identifiant la personne représentée. Par contre les Algériens qu'ils ont photographié sont des inconnus que le collectif pluriel « les *musulmans* », ou singulier, « l'*Arabe* », désignent dans les entretiens. La personne représentée est d'abord un archétype.

La guerre impose bien évidemment ses contraintes mais elle n'a pas empêché toutes relations amicales entre soldats et Algériens. La peur ou la méfiance étant généralement partagée, ces moments étaient rares. Ainsi, un appelé, instituteur se souvient avec émotion de l'amitié qui l'avait rapproché des parents de ses élèves. Pour la majorité des appelés qui étaient opérationnels, le contexte de violence qu'ils imposaient, la méfiance ou la peur qu'ils éprouvaient, eux aussi, malgré leurs armes, limitaient les occasions de photographier. Quand ils ont, malgré ces obstacles utilisé leur appareil, les soldats et les armes ont envahi de leur présence écrasante le champ de la plupart des photographies.

Les différents styles utilisés pour la construction des images informent sur les relations qu'ils entretiennent avec les personnes photographiées. Les « *copains* » sont pris sur le même plan, en pied ou en plan rapproché, les portraits sont posés, les images nettes. La composition est centrée et respecte la frontalité. La mise en scène s'exprime dans la gestuelle plus ou moins emphatique et surtout dans le regard des photographiés fixant le photographe.

Les photographies d'Algériens sont le plus souvent des instantanés. L'image est trouble car prise à la sauvette. La plongée est de règle, les photographes se sont embusqués sur une route en surplomb, la terrasse d'une caserne ou d'un poste de garde. D'autres photographient depuis le véhicule militaire qui les transportent. Les Algériens eux, se trouvent à distance, dans l'espace public, dans les lieux où ils passent, se rassemblent, travaillent. La plus grande partie des images sont des photographies volées ou imposées. Les

interviewés le reconnaissent : « *Les civils ne se laissaient pas photographier volontiers même les hommes... Les femmes, ce n'était pas la peine d'essayer !* »

La position frontale est peu utilisée pour les Algériens, le sujet est souvent pris de dos. Son individualité est secondaire, par contre, son altérité est soulignée. Elle est dénotée par un détail jugé emblématique, qu'il soit vestimentaire comme le chèche du « *musulman* », ou culturel, comme la tente ou le dromadaire du nomade. Les commentaires, les légendes, portées au dos des photographies, mentionnent que, dans certains cas, elles ont été prises alors que les villageois étaient rassemblées, sous la menace de soldats armés. Certaines images témoignent ainsi de la violence photographique que des appelés imposaient.

Le refus des Algériens, photographiés malgré eux, apparaît nettement dans le portait de groupe réalisé par Michel (57). Femmes et enfants ont été obligés d'obéir aux ordres et de s'aligner pour subir le rituel de l'exécution photographique. Mais une femme ne s'est pas levée. Bien droite, elle ferme les yeux. La seconde porte un enfant dans ses bras. Son attitude n'est pas celle de la jeune mère, heureuse de faire photographier son fils. Elle manifeste ostensiblement son rejet, refuse obstinément de regarder l'objectif, baisse la tête et crispe son visage. Tous les enfants calquent leur maintien sur celui des adultes, même le petit garçon dans les bras de sa mère. Il pleure et se frotte les yeux. Deux fillettes à gauche fixent pourtant les soldats. L'expression de l'aînée répond directement à la violence des militaires. Elle les fusille du regard.

Le rapport de force est parfois tellement pesant dans ces images que les commentaires de leurs propriétaires sont nécessaires pour les interpréter correctement. Richard appartenait à une « Centaine » qui participait au quadrillage de Constantine en 1959. Avec trois de ses compagnons en arme, ils encadrent un Arabe âgé (45). Les paras ont le visage figé et celui qui cache son regard derrière des lunettes de soleil paraît encore plus inquiétant. Richard, placé à la droite du vieillard, pose sa main sur son épaule dans un geste mi-rassurant, mi-menaçant, en tout cas inconvenant. Le cadrage large du photographe englobe les spectateurs de la scène. Quelques hommes, dispersés à l'arrière plan se tournent, inquiets. Deux enfants sur le trottoir, subitement sérieux, se rapprochent du groupe et l'observent. L'attention que tous manifestent souligne la violence

glacée de la scène. Impressionnée par la vulnérabilité de ce vieillard droit et digne qui ferme les yeux pour exprimer son refus, j'interrogeai Richard sur les raisons de son arrestation. Il démentit aussitôt. Le vieil Algérien n'était pas prisonnier mais, comme il était âgé et que cela était remarquable, les soldats l'avaient entouré pour « faire une photo ». Placé au centre du groupe, il était devenu la cible du photographe.

II – Les images de l'Arabe, des représentations colonialistes.

Avant d'aborder l'analyse des images de l'Autre, il est nécessaire de préciser que le cheminement évoqué par le titre de l'exposé, de l' « *Arabe* » aux « *Algériens* » est loin d'être aussi évident dans les récits. Car peu soucieuse de logique, la mémoire iconographique juxtapose souvent des récits contradictoires.

Parmi les images présentes dans les albums, beaucoup reprennent le discours colonialistes. Les *femmes voilées*, les *arabes à la sieste* ou à *l'araire*, sont des citations des clichés diffusés par les cartes postales et les manuels scolaires de l'époque. Mais le refus des Algériens et la guerre qu'ils ont menée a ajouté d'autres images. Celles des combattants qui prennent en main leur destin. Ces images contestent radicalement celles de l'Arabe immémorial imposé par l'idéologie colonialiste.

a- L'Arabe à la sieste

Normalement, les conventions d'un rapport égalitaire excluent qu'un adulte prenne en photo un autre adulte en train de se reposer. Ce serait profiter de son sommeil pour lui imposer la prise de vue, afficher et pérenniser aussi l'état de vulnérabilité dans lequel se trouve celui qui dort. Mais cette règle n'a pas été respectée par les appelés.

L'image de l'« Arabe à la sieste » (49) construite par André présente un homme âgé, à demi allongé sur une natte, dans la courette de sa maison, car l'homme s'est redressé à l'entrée des soldats. Le lieu, son attitude, la disposition des objets qui l'entourent, tout évoque la sieste interrompue et la photo volée. Il est en saroual et en chemise, tête nue. Ses autres vêtements et ses babouches sont rangés à ses côtés. Les oreillers sont à leur place mais le petit éventail qui le rafraîchissait est tombé à ses pieds. Il a dû avoir peur et empoigné son bâton qui gît à présent à terre, inutile, encore dirigé vers les intrus. L'Algérien s'est assis pour parlementer. Le photographe a opéré rapidement, il a manqué de précision et un des

soldats s'est trouvé malencontreusement cadré dans la partie droite de l'image. Son buste est hors champ, mais la crosse de son arme est bien visible. André, charmé par l'exotisme de la scène, ne souhaitait pas faire état du rapport de force que son groupe et lui-même imposaient. Mais il n'a pas été suffisamment habile pour y réussir. Il n'a choisi ni la bonne séquence du récit puisque le vieil homme est en train de se redresser, ni le bon angle de visée car la plongée écrase son sujet, ni le bon cadrage puisqu'un soldat en arme se trouve pris dans le champ. De toute manière le rapport de force pouvait être déduit des attitudes affichées par les acteurs de la scène. Si le photographe est debout et le maître de maison assis c'est parce que les militaires n'ont pas respecté les conventions. En « opération de police », ils sont entrés sans attendre dans la courette. Le récit colonialiste de l'Arabe à la sieste visait à dénier aux Algériens leur capacité à prendre en main leur destin. Mais la violence, en faisant irruption dans l'image, a trompé la vigilance du photographe. En imposant ses marques elle intègre la scène dans un contexte précis, celui de la guerre d'indépendance. En renvoyant aux adversaires que traquent les soldats, elle conteste le stéréotype. Les « rebelles » tiennent tête à l'armée colonialiste. Ils mettent leur vie en jeu pour conquérir l'indépendance.

b- L'Arabe à l'araire

Ce poncif fait partie d'un ensemble d'images où les hommes sont occupés à des tâches intemporelles. Un berger est au milieu de son troupeau, des paysans sont représentés dépiquant le blé avec des chevaux, ou transportant des fagots sur un âne. Pour les photographes, originaires d'une région de montagne où le schlittage était encore pratiqué, où l'agriculture avait souffert de la guerre et commençait tout juste à se mécaniser, les travaux agricoles effectués de manière traditionnelle étaient une banalité ; ils ont cependant choisi de les mettre en images (53).

Comme sur les cartes postales, le dromadaire, animal exotique par excellence, est préféré, dans la mesure du possible, au mulet ou à l'âne. Les prises de vues mettent en scène, un paysan réduit à l'état de silhouette. Les vêtements du paysan, la djellaba et le chèche, aussi exotiques que le dromadaire, pour le lecteur français, le conduisent à localiser et à identifier la scène. Le stéréotype est tellement évident que certaines images ne cherchent même pas à ce que l'outil soit lisible. Il suffit d'une ombre derrière un animal de

trait pour que chacun sache que l'araire est là. Symbole de temps très reculés, obscurs et misérables, elle conduit de nombreux interviewés à conclure par un jugement sans appel : « C'était le Moyen-Âge ».

La partie implicite du discours à propos de l'araire peut devenir explicite. Maurice a affiché dans son album l'image d'un attelage face à un avion (54). La faneuse, tirée ici par un cheval, était courante à l'époque dans les campagnes françaises, mais parce que le photographe l'oppose à l'avion, elle devient le symbole de l'archaïsme. En prenant le conducteur de dos, en privant l'image de son visage et de son regard, le photographe efface son individualité. Ce n'est pas un homme, une personnalité qu'il met en scène mais une variante de « l'Arabe à l'araire ». Dans le contexte des « Trente glorieuses », le message de l'image est sans ambiguïté. L'avion est la métaphore de la modernité et du progrès, valeurs sacrées, indiscutables. Il atteste la supériorité de ceux qui le possèdent.

L'image de l'autre ne livre tout son sens que dans la comparaison avec l'image de soi. Mais la comparaison est faussée, car l'« Arabe à l'araire » n'est jamais inscrit dans une époque donnée, dans un contexte économique précis. Son caractère rétrograde est une donnée immuable. Jean observe à propos de ses photographies : « Aujourd'hui, c'est toujours comme ça, je l'ai vu faire l'année dernière en Tunisie. » Dans l'album édité par une des plus importantes associations d'anciens combattants, la FNACA, une carte postale ancienne et une photographie d'araire sont légendées au présent : « Les Arabes semblent boudier les procédés modernes de culture et d'élevage . »

Le discours réducteur est ancien et a été diffusé à tous les niveaux. Dans les cours de l'institut national d'agronomie de Paris-Grignon comme dans les manuels scolaires et les cartes postales de l'époque. L'image de l'« Arabe à l'araire » renvoie à son contraire, celle des paysans français qui choisissaient, avec la charrue, le progrès. Le discours colonialiste implicite est parfois explicite quand, les critiques débordent le cadre de l'économie rurale pour viser la société musulmane dans son ensemble. Des cartes postales plus anciennes développaient déjà cette représentation. Certaines sont même caricaturales comme celles qui présentent des attelages tirant une araire ou faisant tourner la meule d'un moulin. Dirigés par un « Arabe », armé d'un long bâton, ils sont tractés par un âne et une femme, placés sur le même plan de l'image et soumis à la même

discipline. Ces mises en scène travestissent la réalité car le rôle de la femme était de diriger l'âne et de l'inciter à avancer en tirant sur la longe. Le paysan, à ce moment, pesait de tout son poids sur l'instrument, pour bien retourner la terre. Le photographe en cadrant les acteurs donnait une autre version des faits. D'autres cartes postales de la même époque enfoncent le clou. Celles qui présentent deux femmes aux côtés de l'âne, les traits et l'attitude marqués par la tristesse, font référence à la polygamie. Une autre, une caricature signée par Herzig représente un laboureur conduisant l'araire tirée par sa femme et son âne (55). Tous les personnages, sauf l'âne, sont chargés par le dessinateur. L'intitulé de la carte, « Bonheur conjugal » impose au lecteur un jugement définitif sur la société musulmane et le rassure aussi sur la supériorité de celle à laquelle il appartient.

En passant d'un vecteur culturel à un autre, des cartes postales *scènes et types* aux manuels scolaires, ces images ont fini par acquérir une valeur de vérité et sont devenues des références pour les prises de vues. « L'Arabe immémorial » est chargé de confirmer la supériorité du colonisateur, qui a accepté *la mission civilisatrice* que lui a confiée l'Histoire. Comme l'a superbement démontré Albert Memmi, les deux éléments du couple sont indissociables. Gens simples, formés par l'école primaire, les appelés avaient intégré pour la plupart le discours véhiculé par ces clichés. Appartenant au camp des colonisateurs, ils se consolaient de leurs malheurs en se référant à cette supériorité *naturelle*, confirmée par les attributs qui les distinguaient et soulignaient leur pouvoir : le fusil et l'appareil photographique...

L'insistance à associer la tradition et la misère dans les images comme dans les récits conduit les appelés à établir un rapport implicite entre les deux termes. Les « Arabes » tels qu'ils les imaginaient pouvaient difficilement être représentés utilisant des machines, puisque cela ne correspondait pas au discours colonialiste. Pourtant des entretiens font état d'une réalité plus nuancée. Un menuisier note que les Algériens les plus riches possédaient des voitures, qu'ils vivaient à l'européenne dans la « ville blanche » ; un ouvrier s'étonne encore de la dextérité des Algériens qui conduisaient les tracteurs et les machines agricoles d'un « colon » ; un artisan note que certains Algériens étaient propriétaires de grands domaines. Mais un seul appelé a photographié un commerçant au volant de son

camion. C'est d'ailleurs la seule image qui soit réalisée en légère contre-plongée.

La femme voilée

La « femme voilée » était l'image de l'Algérie dans les cartes postales « Souvenirs d'Algérie », publiés par les différents éditeurs. C'est elle qui souvent occupait la fenêtre centrale entre le « Marché aux moutons » ou les « Arabes jouant aux cartes ». Le voile manifestait l'attachement des « Indigènes » à une culture jugée rétrograde. D'ailleurs les photographes européens mettaient en évidence cette façon de voir quand ils cadraient leurs silhouettes dans les ruelles « médiévales » de la casbah ou dans un espace défini par un élément religieux comme une mosquée ou un marabout. Mais le voile, symbole de l'enfermement féminin, évoquait aussi le harem, lieux géométrique des fantasmes occidentaux. Les photographes en jouaient. A l'époque de la guerre d'Algérie, « la mauresque » n'était plus représentée que voilée ou dévêtue, forteresse de drap blanc ou femme vénale. Le voile, attribut obligé de l'orientale, servait aussi à souligner sa nudité. La distinction entre les femmes arabes et celles qui servaient de modèles pour les nus étaient rarement établie. Quelques éditeurs précisaient dans les légendes : Beautés arabes, études académiques, alors que d'autres entretenaient la confusion en se limitant à noter : Type de femme de l'Afrique du Nord.

La plupart des appelés ont souhaité reproduire le stéréotype. Vêtue selon la tradition, voilée et même sans voile, la femme algérienne personnifiait l'exotisme extrême. Mais les conventions sociales et les contraintes de la guerre rendaient les prises de vues difficiles et aléatoires. Interviewés aujourd'hui, ils observent comme Sylvain : « Il fallait éviter de prendre des femmes, d'ailleurs c'était impossible, elles se cachaient, elles se voilaient ». Pour afficher au moins une photographie de femmes dans leurs albums, Ils ont fait preuve de la pugnacité des chasseurs à la poursuite d'un gibier rétif. Armé du fusil et de l'appareil, ils se sont passés du consentement de leur cible. La relation photographique était, à ce moment-là, une relation de violence. En les représentant toujours voilées, ou vêtues de manière traditionnelle, il ont repris à leur compte le discours très stéréotypé et très connoté des cartes postales.

Bertrand n'a pris qu'une photographie de femme. Passant avec son groupe à Géryville, dans le sud-oranais, il a été séduit par une scène de carte postale et a dégainé. Son camion ne roulant pas

trop vite, il a pu cadrer un ensemble d'éléments exotiques (59). La femme est au premier plan, de face, parfaitement centrée. Elle a repéré le geste du photographe puisqu'elle cache complètement son visage. A l'arrière-plan une mosquée ferme le champ de l'image. L'altérité du sujet est ici doublement mise en évidence, par le voile et par la référence au religieux. Mais la perfection exotique de la représentation est troublée par un détail. Cadrée malencontreusement par le photographe dans le coin droit de l'image, la Palabrousse d'un soldat rappelle la présence militaire et la guerre.

Dans le contexte de la guerre, certains appelés ont interprété différemment l'attitude de ces femmes qui se voilaient et les rejetaient. Elles sont devenues pour eux le symbole de la résistance. Le voile signait l'attachement aux valeurs de la communauté. Affichant l'identité algérienne, il contestait celle qui leur était imposée. Les cérémonies truquées de dévoilement, imposées par les autorités françaises, ne changeaient rien à l'affaire. François, en poste au sud d'Oran, a compris le sens particulier du voile dans ce contexte et observe : « Ce qui m'a frappé, c'est la dignité du peuple algérien. Cela avait quelque chose de bouleversant (...). Peut-être de voir des femmes avec des robes vertes, des voiles blancs, un bijou rouge qui circulaient. C'était impressionnant ». Dans cette image mentale qu'il a conservée, lui qui ne possède aucune image d'exotisme, la femme voilée s'est transformée en drapeau. Elle a reconquis sa dignité.

III-Les portraits d'Algériens, des hommes et des combattants

La lecture des albums permet de découvrir parfois d'autres images qui expriment une relation équilibrée et parfois amicale entre photographe et photographié. Leur réalisation, alors que le colonialisme et la guerre pesaient, n'était pas aisée. Il fallait un concours de circonstances favorables, mais aussi une disposition d'esprit particulière des partenaires. Photographe et photographié devaient dépasser les préjugés qui prévalaient dans leur camp afin d'établir ensemble une relation équilibrée. Ces moments d'exception, évoqués dans les entretiens, ont rarement été photographiés car la pudeur empêchait les appelés de sortir leur appareil. Gilles, par exemple, a photographié comme les autres le poncif de la Pacification, les femmes voilées devant un dispensaire. Mais il n'a pas fait de portraits de ses amis algériens. Quand je l'ai interrogé à ce propos, il a simplement observé : « Je ne me voyais pas leur coller un appareil sous le nez ».

Ces images se distinguent radicalement des précédentes. Les fantômes lointains, identiques et vides de l'imagerie colonialiste font place ici à des personnes bien individualisées. Parce que les visages très lisibles retiennent l'attention, le chèche et les vêtements traditionnels perdent leur importance. Ce n'est plus « l'Arabe » qui est mis en scène, mais un enfant, un homme ou une jeune fille. Chacun a accepté la prise de vue et, son rôle d'acteur étant reconnu, pose à sa convenance. Le photographe s'est placé à peu près à la hauteur de son interlocuteur et l'a cadré au centre, tout en avant de la scène. Comme dans les photos de famille, le sujet est tourné vers l'opérateur. Son regard, parfois son sourire témoignent de son accord et du lien qui s'est construit. L'arrière plan, en général lointain, accentue encore l'impression de grande proximité où se placent l'appelé et la personne photographiée.

Le portrait de Kourid

Réalisé en 1957 par Noël, sous-lieutenant à Dehar-Ayed, au sud d'Oran, il évoque les tableaux des peintres de la Renaissance (*). La prise de vue de trois quart frappe par sa perfection et sa force. La contre-plongée discrète, inhabituelle, indique un rapport photographique respectueux. La mise au point, en voilant le fond de l'image, fait ressortir le visage, entièrement serti de blanc, blancheur de la chemise au col largement ouvert, lumière souple du chèche qui s'enroule autour de la tête. Les traits réguliers se dessinent, doucement ombrés par une barbe de quelques jours et une discrète moustache. Les ridules d'expression laissent deviner la chaleur habituelle d'un sourire. Conscient de lui-même, l'homme accepte le regard du photographe, mais prend ses distances. Il tourne ses yeux ailleurs, plus loin. Noël a respecté son choix, il n'a pas tenté d'attirer son attention. Il a simplement noté au dos de ce portrait : « Kourid, le chef du village, un fellagha notoire mais discret ».

Le portrait et sa légende décrivent ainsi un homme en s'attachant d'abord à ce qui le rend unique, son visage et son nom. Sa fonction et son appartenance politique sont précisées ensuite. Kourid est aussi un « fellagha », un Algérien nationaliste, qui lutte pour l'indépendance de son pays. Noël ne cherche pas à masquer cette identité derrière celle de l'Arabe immémorial et fataliste. Il respecte son altérité et reconnaît l'histoire dans laquelle Kourid a choisi de s'inscrire.

Les images de combattants

Dans les dossiers des interviewés, les images traitant des combattants algériens sont diverses. Elles illustrent, comme les photographies des archives militaires, des défaites mais elles signalent également leurs victoires en photographiant des camions militaires détruits. Contrairement aux stéréotypes de l'« *Arabe à l'araire* », ces images sont souvent légendées (datées et localisées) et s'insèrent sans confusion possible dans un moment historique précis, la guerre d'Algérie.

Alors que la présence de prisonniers est une réalité notée par presque tous les interviewés, les photographies de prisonniers sont peu nombreuses. L'un des interviewés, Christian observe : « *Pourquoi photographier ? J'aimais pas trop... Pourtant j'ai photographié le prisonnier... Pour témoigner peut-être... C'est confus... En tout cas je voulais qu'il en reste quelque chose.* » Sa photographie se distingue de celles prises sur le terrain, où les prisonniers, entourés de soldats triomphants sont submergés par leur défaite. Ici, le personnage est seul, adossé à un mur de parpaings qui ferme la scène à droite ; à gauche l'espace s'ouvre et dégage une étroite bande de lumière. Cheveux noirs coupés courts, le jeune Algérien est assis à même le sol sableux, jambes repliées. Pieds nus, il est vêtu d'un pantalon déchiré aux genoux ; sur sa chemise dont il ne reste que des lambeaux, une veste en toile. Les militaires, comme souvent, ont utilisé son chèche pour l'entraver. Passé autour de son cou, il lie aussi ses mains derrière le dos. Christian s'est approché du prisonnier à le toucher. Mais ce n'est pas pour l'écraser davantage. De haute taille, il s'est agenouillé à son niveau et lui a laissé le temps de se reprendre et de poser. Comme pour le portrait d'un camarade, il a effectué ses réglages et cadré avec soin. Le visage de l'homme, régulier, est bien lisible. Il a été en partie déformé par les coups et deux gros hématomes apparaissent, un sous l'œil droit, un autre à la commissure des lèvres, à gauche où un peu de sang s'est figé. Il fait face et fronce le front, interrogatif, son regard intense fixé sur Christian.

Christian a accepté, comme Marc Garanger dans son portrait du commandant Benchérif, d'ouvrir toute l'image à un prisonnier (*). Un vaincu, certes, mais un homme d'abord. L'amateur et le professionnel se sont retrouvés dans une calligraphie semblable qui développe la silhouette du partisan le long d'une diagonale ascendante. La sobriété de la mise en scène, le soin apporté au

cadrage afin de libérer un espace autour du personnage et la rigueur de la composition soulignent son importance. Le visage de trois-quarts, bien éclairé, exprime toute la complexité d'une personnalité. Le regard brûlant du prisonnier conduit finalement à celui qui, hors champ, a choisi d'être son interlocuteur attentif et respectueux. Certaines images d'appelés sont chargées ainsi d'un sens qui n'a plus rien à voir avec la célébration de la victoire. Elles affichent, l'humanité que photographe et photographiée partagent au delà des combats.

La photographie du « soi-disant commandant Benchérif » avait été commandée à Marc Garanger par le chef de son unité. Elle était chargée d'appuyer un texte infâmant pour les combattants du FLN et le support, un tract, devait être largement diffusé. Mais, impressionné par l'image réalisée, le gradé ne l'a pas utilisée. La force et l'esprit des clichés réalisés par Marc Garanger n'ont pas échappé à l'attention des nationalistes algériens. Par des détours qu'il ignore, un de ses portraits de prisonniers a obtenu l'hommage d'une publication en grand format dans *El Moudjahid*, au début de l'année 1962². Leur sens était clair, ceux qui les avaient lus ne s'y étaient pas trompés.

Les entretiens confirment l'image de combattants résolus et courageux, mais aussi de patriotes, et la plupart des interviewés, quelles que soient les opinions qu'ils affichent, comparent les djounoud aux résistants de leur enfance. Le terme « héros » jamais utilisé à propos des Français apparaît dans plusieurs entretiens pour qualifier les Algériens :

« Finalement, s'il y avait des gens qui se rebellaient contre le régime, ils avaient peut-être aussi leurs raisons. A ce moment-là, je me suis dit (...) : "On fait de l'occupation comme les Allemands que j'ai vu en 39-45, et ces gars-là, c'est des héros qu'on appelle maquisards chez nous. »

Conclusion

Les images construites par les appelés font la transition entre les cartes postales *Scènes et types* et les photographies actuelles réalisées par les touristes et les voyageurs. Deux discours cohabitent. Celui à propos de l'*Arabe* immuable, reprend les stéréotypes réducteurs du racisme colonial traditionnel, celui à propos des

² Entretien avec Marc Garanger, Paris, 01/06/2002.

Algériens, luttant pour leur dignité, s'inscrit au contraire dans un temps historique précis. Le premier discours témoigne de la vitalité et de la vélocité des clichés colonialistes qui s'imposaient et se transmettaient au fil des générations, de leur persistance aussi. L'altérité indifférenciée est présentée de dos, dévalorisée par la prise de vue en plongée. Le deuxième discours, plus rare, souligne la volonté de certains appelés de tenir compte de la réalité.

Le rapport de force colonialiste a encore été accentué par la guerre. Les fictions de la pacification et des fraternisations mises en scène par les photographes officiels ne tiennent pas. Le mur mis en place pour séparer les deux sociétés, a été plus difficile à franchir que le fameux barrage électrifié des frontières. Les photographes amateurs n'ont pas tenté de travestir la réalité mais ils l'ont censurée, le temps est souvent occulté, la guerre dissimulée. Mais pour ceux qui soumettent ces images à une lecture attentive, l'ombre de guerre, présente dans le hors champ, est évidente dans le champ.

Une dernière image pour conclure, celle des manifestations de joie lors de la proclamation de l'indépendance de l'Algérie, le 3 juillet 1962. Pratiquement tous les appelés qui se trouvaient en Algérie à cette date en possèdent. L'événement les réjouissait car, avec le désengagement militaire de la France, il annonçait leur retour prochain au pays. Les mordus de la photographie se sont laissés aller à la joie des manifestations d'Algériens, ils ont photographié sans compter. L'instantané de Yann va plus loin encore (*). Depuis la terrasse de la caserne, il cadre un camion qui déboule au premier plan, débordant d'hommes. La vitesse, le joyeux désordre du groupe dans la benne, les drapeaux algériens brandis dans le vent, toute cette effervescence, cette émotion aussi, est partagée par le photographe. Il tient à lui donner tout son sens en cadrant les hommes sous la grande inscription : « VIVE NOTRE LIBERTE ». Dans ce contexte nettement précisé, la plongée perd son sens. Les nationalistes algériens ne sont plus présentés en rebelles vaincus mais en résistants triomphants. La rupture avec l'immobilisme du vieux monde colonial est consommée. Le récit en noir et blanc de la guerre s'ouvre précisément le 3 juillet 1962 sur un avenir aux couleurs de l'espérance.