



HAL
open science

Un dommage collatéral peut-il avoir une mémoire ?

François Chevaldonné

► **To cite this version:**

| François Chevaldonné. Un dommage collatéral peut-il avoir une mémoire ?. 2007. halshs-00133944

HAL Id: halshs-00133944

<https://shs.hal.science/halshs-00133944>

Preprint submitted on 2 Mar 2007

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.

Un dommage collatéral peut-il avoir une mémoire ?

*François CHEVALDONNE**

Partons de deux constatations, qui sont devenues presque banales depuis quelques décennies:

- Tout d'abord, de plus en plus notre perception du monde extérieur passe par des *médiations: écrans* de cinéma, de télévision, d'ordinateur, consoles de jeu, qui nous proposent des *images* de la réalité

- Par ailleurs, dans la logique des industries culturelles, cette vision « médiatisée » tend à se réduire au *présent*, à l'immédiat. Ainsi, le présent ne cessant de devenir du passé, le matériau iconique sur lequel travaille l'historien tend à se réduire à une suite de spectacles sensationnels de l'instant: une explosion pulvérisant une ville sur l'écran radar d'un satellite ou d'un bombardier, un tremblement de terre, deux grandes tours percutées en plein cadre par deux gros avions, et ainsi de suite: le matériau de base du chercheur est déjà largement « mis en forme » par ces diverses médiations. Il en conserve des logiques incorporées, bien différentes de celles que met en oeuvre l'analyse scientifique. Mais peuvent-elles quand même être au moins en partie *compatibles* avec celle-ci, dans quelle mesure, à quelles conditions ? Je souhaiterais avancer ici quelques propositions, en m'appuyant sur l'exemple concret d'un ensemble de photos de repérage réalisées pendant la Guerre de libération, pour la préparation d'un court-métrage sur les réfugiés algériens au Maroc. Nous en avons tiré récemment une brochure, une exposition, et un site Internet. Ce n'est naturellement pas à moi de juger de leur valeur en tant que documents historiques; mais je peux soumettre ici à l'historien quelques éléments de réflexion, enracinés, ce qui ne me semble pas tellement fréquent, dans une expérience pratique.

* Professeur émérite, IREMAM (CNRS), Aix-en-Provence

Contexte, intertexte.

Quelques indications sur les conditions de fabrication et de diffusion sont nécessaires pour situer correctement les processus dans lesquels et par lesquels cet ensemble d'images prend sens. Toute production renvoie à un type déterminé d'organisation du classement de l'information: cela aussi bien pour l'historien que pour le distributeur d'images de presse. Dans le cas présent, dans quelle case ranger le « produit » ?

Le court-métrage que nous avons préparé au printemps 1961 avec Paul Moity se situait nettement dans deux cases: *agit-prop*, et *documentaire*.

Notre choix de travailler *avec*¹ un réseau de soutien au FLN, dans le cadre du Maroc récemment indépendant, orientait sensiblement le choix des sujets à développer, des lieux de tournage, des interlocuteurs. Par exemple, vue à une distance de plus de quarante ans, la vie matérielle et sociale des réfugiés telle que la décrivent nos photos paraît assez différente de celle que montrent pour la Tunisie les films de Vautier, Chanderli, Clément ou Gass. Notre horizon était cependant analogue aux leurs: utiliser le cinéma pour faire appel à la solidarité internationale.

Dans cette optique, l'utilisation pour une propagande n'était nullement en contradiction avec l'aspect *documentaire*. Il ne s'agissait pas de montrer les conditions de vie des réfugiés dans le style de la Nouvelle vague, mais dans celui de *Terre sans pain*. « C'est ainsi que les hommes vivent ».

Pendant que les responsables du FLN examinaient nos photos et nos propositions de scénario, on apprit l'ouverture de négociations pour un cessez-le-feu. L'intérêt de notre projet devenait beaucoup moins immédiat. Ni les uns ni les autres, je l'avoue, n'avons pensé qu'il « faudrait enregistrer un document pour l'Histoire ».

Quarante ans plus tard, la retraite nous a fourni du temps, une certaine distance vis à vis de ces événements, et l'« Année de l'Algérie » nous a apporté une occasion de mettre en forme notre matériau.

¹ et non pas *dans* ce réseau. Option analogue à celle prise par R. Vautier, quatre ans plus tôt, et pour la même raison: non pas transport de valises, mais libre coopération.

Grande parade en quête d'attractions pour le grand public, organisée par le pouvoir pour ses fins propres (je parle de la France, c'est le seul côté qui me concerne), elle était pleine de contradictions et d'ambiguïtés. Mais, comme dans tous les *shows* de l'industrie culturelle, il lui fallait la caution d'« experts » : une émission sur les étoiles ou les volcans a besoin de mettre en scène quelques « scientifiques », une émission sur la guerre du Golfe a besoin de généraux. Pour parler de l'Algérie on demanda quelques idées à l'Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, mon laboratoire : ainsi nous avons pu, sous réserve de quelques précautions, donner un public à ces photos.

L'exposition et la brochure qui furent ainsi réalisées, avec le moins possible de concessions à l'unanimité officielle, n'ont pas été sans rencontrer quelques difficultés, par exemple à Aix-en-Provence² ; mais elles ont pu, aussi, connaître un beau succès dans l'Ouest de la banlieue parisienne (Cergy). Les voici maintenant à Oran, avec beaucoup de retard ; et bientôt à Alger³. Un site Internet est également disponible : nous y reviendrons.

Quelques logiques internes du produit

Repérages pour un court-métrage, exposition, brochure illustrée, site Web : toutes ces images, nous l'avons vu, ont un caractère de témoignage, de *document*, mais il faut aussi garder en mémoire qu'elles ont été produites pour être diffusées devant des *publics*. Qu'il s'agisse d'une assemblée des Nations unies, ou d'une petite réunion de militants, ou de la foule distraite du «grand public», elles doivent nécessairement s'adapter aux *attentes* des spectateurs : autrement dit, se construire, non pas principalement en fonction des règles d'établissement d'un document scientifique, mais d'abord selon les normes de production-diffusion du champ de l'audiovisuel. D'où un

² Les autorités locales, dans cette région où les associations de rapatriés ont quelque poids, nous ont fait savoir en dernière heure qu'il n'était pas souhaitable de trop travailler sur la mémoire (du moins sur celle-là), et que la salle prévue pour l'exposition ne serait pas disponible. La manifestation s'est tenue quand même, mais loin du grand public, à la Maison méditerranéenne des sciences de l'Homme : que sa courageuse direction en soit remerciée.

³ Respectivement mars-avril 2004 (CRASC, Dar El Gharb) et février – mars 2005 (Bibliothèque nationale)

certain style de «traitement» iconique et narratif. Ce sont des *produits* où co-existent des aspects documentaires, notamment sur les conditions de vie (disons, pour simplifier, au niveau de la *dénotation*), et toujours, en même temps, des aspects déterminés par le socio- culturel (*connotation*), non moins intéressants pour l'historien mais beaucoup plus complexes à manipuler. Nous allons donner, de cet enchevêtrement, quelques illustrations concrètes.

Examinons ces **photos de réfugiés nomades**, sous la tente, dans la région de Berguent (documents 1 & 2).



Le sujet fournit des éléments pour une « belle photo » typique : « produit d'appel » que nous n'avons pas hésité à utiliser en couverture de la brochure. Tente traditionnelle, sans doute en poils de bêtes du troupeau; vêtements drapés à l'antique, cuisine au bois de collecte, jarres pansues, beaux coussins à motifs géométriques.

Le spectateur citadin (pas seulement le Français) a le sentiment de se trouver devant une sorte de *modèle* idéaltypique de la société « traditionnelle ». Du côté français joueront les références aux peintres et écrivains orientalistes du 19^e siècle, à travers diverses interprétations, médiations et simplifications: depuis les officiers des affaires indigènes jusqu'aux grands médias actuels. C'est l'« Autre » de l'Orientaliste, avec sa grande dignité, ses « nobles attitudes », les gestes lents des bergers; on devine ces femmes allant à la source ou tissant de beaux tapis. Scènes qui pour un occidental ne peuvent manquer d'évoquer la Bible, telle que l'ont traduite le catéchisme et Hollywood. Scènes où revit le passé, « éternité biblique » qu'évoquait volontiers le film colonial standard. Bien entendu ce passé ne prend sa valeur (au sens linguistique) que par opposition implicite à la « Modernité » dans sa version occidentale. Ces gens vivent dans un autre univers, voilà tout. Pour le citadin maghrébin des classes moyennes, s'ajoutera peut-être dans quelque mesure un *modèle* de la société arabe nomade décrite par Ibn Khaldoun: toujours du passé.

Pourtant, ce que la photo a enregistré (*dénotation*), c'est bien situé dans *notre* monde, et au *présent*. Les beaux coussins sont usés, déchirés; au milieu des belles marmites, on distingue des bidons récupérés d'une distribution de vivres. Les tentes (doc. 3) sont de plus en plus abîmées, faute de bêtes pour fournir leurs poils. Les moyens normaux d'existence pour ces gens ont quasi disparu, ou sont très fortement dégradés (doc. 4). Ce que nous montre l'*objectif*, ce sont des réfugiés. Non plus des pasteurs à l'antique, mais des indigents: avec les mines de la ligne Morice toute proche et les mitraillages d'avions, plus question de faire vagabonder moutons ou chameaux. Ces gens vivent principalement de secours extérieurs, que ce soit pour leur nourriture ou pour ne pas crever de froid la nuit: le manteau de ce cueilleur d'alfa n'a rien de « traditionnel ». L'homme qui nous accueille sous sa tente (retour doc. 1) a fière allure dans son burnous, mais ses vieux pulls, à lui aussi, viennent de la friperie. Et encore faut-il se souvenir que nos

guides nous ont sans doute plutôt emmenés vers des tentes moins misérables que la moyenne.

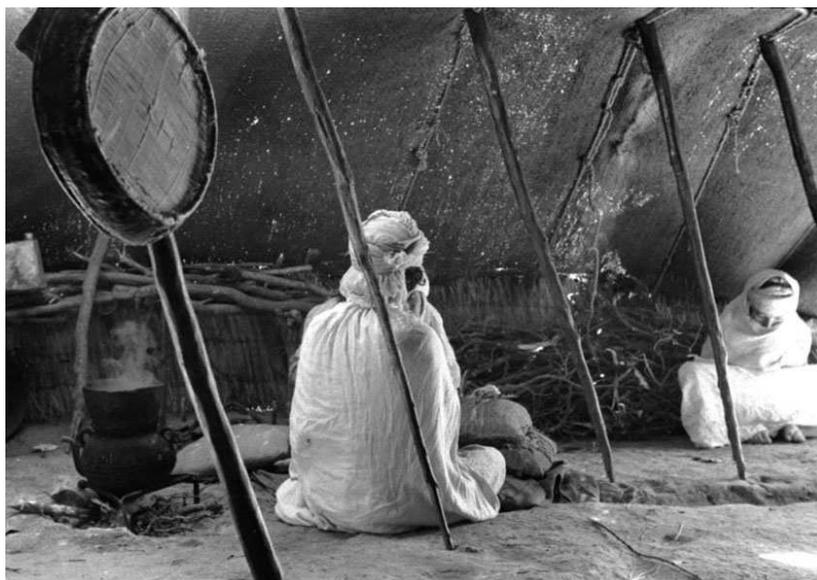


Doc. 3



Doc 4

Ainsi, là où le spectateur évoquait «l'éternité» (par connotation), l'observateur *dénote* plus prosaïquement «attente qui s'éternise» (doc. 5).



Nous pourrions proposer des analyses semblables, dans d'autres cadres: ainsi les vues du **dortoir surpeuplé** (doc. 6), ou de la **distribution de soupe** (doc. 7) permettent toujours les deux lectures à la fois :

- (connotation) le *spectacle de la misère* des autres: un grand classique de l'industrie culturelle, 1 «*motif*» sur lequel elle brode volontiers (S.D.F., catastrophes, tremblements de terre) mais toujours accompagné par la *vaccin*⁴, qui neutralise l'aspect scandaleux: il y a de la misère, chez les autres, mais *on s'en occupe*: l'abbé Pierre, les O.N.G., un ministre, les psychologues.

- (dénotation) une *misère*, montrée en tant que scandale, pour en exiger la fin.

⁴ Cf R. Barthes, *Mythologies*.



doc. 6



doc. 7

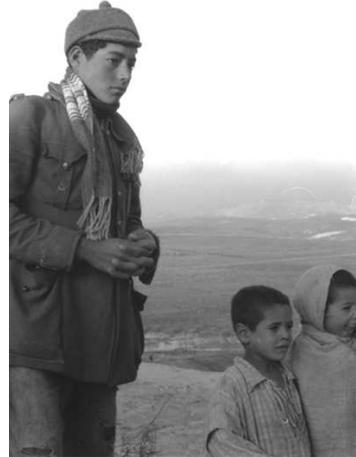
De même pour la **scolarisation** (doc. 8 & 9) : le spectacle de jeunes enfants à l'école est une autre valeur sûre dans les médias, mais ici c'est le F.L.N. qui les scolarise, en français comme en arabe.



Ce *fonctionnement à plusieurs niveaux*, que nous observons ainsi au niveau d'une *image*, nous pouvons également en trouver l'équivalent dans toute une *séquence*, dans le développement d'un récit :

Chez la paysanne d'Ahfir (doc. 10 à 16).

Cette série d'images est construite comme un photoroman. Le début se présente de la même façon que les autres scènes documentaires: explication sur les circonstances dans lesquelles cette femme a été chassée de chez elle, sur la façon dont elle arrive à vivre avec sa famille.



Mais dans cet exposé calmement didactique, hors du temps, surgit une menace précise. On passe brusquement du documentaire au film d'action violente: «on», c'est à dire non seulement la paysanne, mais bien le spectateur / lecteur lui-même, qui regarde du point de vue de la caméra. Deux avions surgissent du côté français, «on» est en danger de recevoir des balles de gros calibre ou des roquettes: cette colline dominant la vallée de la rivière-frontière, position avantageuse pour le spectateur contemplant le malheur des autres, se révèle brusquement

comme un piège quand il se retrouve au milieu de l'action. Rien pour s'abriter du tir ennemi !





La séquence fonctionne, là encore, à deux niveaux: en tant que film / photoroman d'action, captation classique de la sympathie du spectateur - lecteur pour l'héroïne en danger (on sait que depuis les années 60 le western *peut*, sans déroger aux normes, avoir pour héros un Indien); et en même temps, elle apporte de nombreuses informations: non plus seulement sur les conditions de vie précaires de cette mère de famille, et sur sa coexistence *au quotidien*, comme d'autres réfugiés dont nous avons parlé déjà, avec les dangers mortels d'une guerre très «sophistiquée».

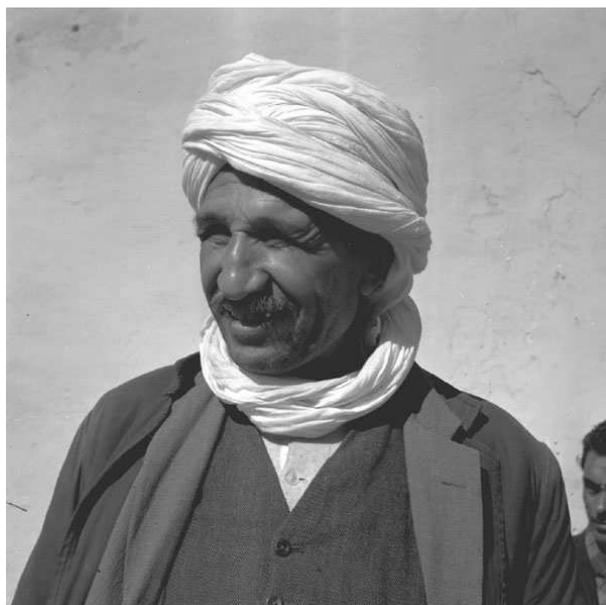
Mais surtout, l'intrusion de ces deux aéronefs permet de donner à *voir*, non plus simplement les infortunes de quelques déshérités lointains (faciles à regarder en diagonale tout en mâchant du pop-corn), mais leurs causes, la répression coloniale par l'État français⁵: jusqu'à cette séquence, le document *image* faisait défaut et il avait fallu (premiers panneaux de l'exposition, premières pages de la brochure) avoir recours au *commentaire*, moins frappant, plus facilement discutable. Dans le tournage d'un film, on le sait, il arrive souvent un hasard miraculeux:

⁵ Avec, accessoirement, violation de la frontière aérienne d'un état indépendant, et menace sur des civils. Cette scène, ajoutée aux commentaires du début de l'exposition et de la brochure, est sans doute ce qui rend celles-ci, quarante ans après, parfois difficiles à digérer (cf ci-dessus, note 3).

merci donc aux aviateurs. «Ce sont les hommes qui font l'Histoire; mais ils ne savent pas quelle Histoire ils font».

Si Smaïli

Nous avions prévu une autre séquence narrative, centrée sur un personnage qui nous avait semblé significatif: Si Smaïli (doc. 17). Il nous paraissait intéressant, à la fois pour son parcours de militant de petite ville, ses démêlés avec l'armée et la police coloniales; mais aussi comme personnage, acteur potentiel: c'était tout le contraire du *mirikân*, du héros de western ou de policier hollywoodien. Nous avons donc préparé sur lui une petite séquence romancée, mais par la suite ce document a été perdu.⁶



⁶ Lors du débat au colloque, un ancien moudjahid de Sfifef se lève: Hasni Boumediène a bien connu Abdelkader Smaïli (1907-1996). Celui-ci, paysan de la région de Berthelot (maintenant Daoud, wilaya de Saïda) est arrêté en 1956 avec 23 autres militants, dont beaucoup seront tués peu après de façon expéditive. Il réussit à s'échapper, et rejoint le maquis. Blessé, il est évacué au Maroc, où il est responsable F.L.N. à Berguent. Sa famille perd 14 membres dans la lutte de libération, le reste passe ces années dans un camp de regroupement.

Récapitulons sur ce point. Les images ou les séries d'images que nous avons citées comme exemples sont des documents complexes, mélanges d'analogique et de codé: ils nous paraissent tout à fait utilisables par l'historien, à condition d'une *déconstruction* préalable. Opération qui n'est pas, pour l'essentiel, plus compliquée que dans le cas des documents écrits: les types de codages sont seulement plus variés. Qui veut travailler sérieusement sur l'image doit logiquement acquérir un minimum de sémiologie.

Image, histoire, mémoire.

Le présent, disions-nous tout à l'heure, ne cesse de devenir du passé. Il est couramment admis aujourd'hui que nous sommes encombrés d'informations, que nous passons de plus en plus de temps à pratiquer des choix dans cette surabondance. A fortiori pour l'historien de demain.

Dans la masse du matériau iconique disponible, celui-ci ne gardera en *mémoire*, ne sauvera de la corbeille à papier, que ce qui lui paraîtra *pertinent*. Tout le reste est détail, dommages collatéraux. La réponse à notre question de départ est donc: non, un dommage collatéral ne peut pas avoir une mémoire.

Mais comment définir un dommage collatéral ? L'expression a été popularisée par les aviateurs états-uniens, elle guide implicitement ceux de Tsahal (sauf les quelques-uns qui refusent); mais leurs collègues français qui ont bombardé Sakiet - Sidi - Youssef estimaient, et quelques-uns estiment encore aujourd'hui⁷, que ce qui était pertinent, c'était leurs objectifs militaires. Ils pensent les avoir atteints, et sont donc satisfaits. Les enfants tués dans leur école, les paysans tués sur le marché, les infirmiers tués dans leurs ambulances, pour eux ce sont clairement, et logiquement, des dommages collatéraux.

L'historien note par ailleurs que Chanderli, Clément, Vautier, qui de leur côté ont choisi de filmer les victimes, l'ont fait parce qu'ils ont appliqué au réel des critères de pertinence qui étaient différents. Nous-mêmes, si nous avons pris les réfugiés comme sujet pour un film, puis une exposition et un petit livre, c'est que comme eux nous pensions que ces centaines de milliers de réfugiés du Maroc, et les autres, s'ils

⁷ Lors d'une émission télévisée récente (*Les années algériennes*).

font rarement la «une» des journaux télévisés, ne sont pas moins pertinents pour l'Histoire que, par exemple, les rapports de force entre le général de Gaulle et les chefs militaires, ou entre le G.P.R.A. et l'État-major de l'A.L.N.

Cette pertinence pour l'Histoire ne tient pas simplement au fait de montrer «la misère du monde»: le photo-journalisme de marché en est friand. Chaque année se tient à Perpignan un festival, très couru, où se pressent les photographes de presse du monde entier. «La douleur photographiée», note Baudrillard à ce propos, «est un gisement de matières premières qui permet de faire tourner l'économie de l'information»⁸. Des millions de spectateurs regardent ces images insupportables, y sont sensibles pendant un moment, puis passent immédiatement à d'autres spectacles. L'image n'est document que si pour elle on prend le temps de la réflexion critique et du classement.

Ce travail n'est pas terminé. Nous souhaitons étudier, avec les collègues éventuellement intéressés, la possibilité d'encourager des mémoires d'étudiants pour recueillir images et témoignages sur cette partie de l'Histoire. Le site Internet s'adresse aux cyber-cafés d'Oranie et d'ailleurs, une boîte aux lettres accueille les informations. De telle sorte qu'au-delà des «médiateurs», des «spécialistes», des «responsables», les principaux intéressés puissent enfin être écoutés : qu'il s'agisse de réfugiés survivants, pendant qu'il n'est pas encore trop tard pour certains; ou de leurs souvenirs, transmis par leurs descendants ou leurs amis.

⁸ *Le Monde*, 30.8.2003