

L'image photographique, une source pour écrire l'histoire de la guerre d'Algérie / guerre de libération ?

Marie CHOMINOT*

Nourrie de mon expérience de recherche, cette intervention proposera une réflexion historiographique et méthodologique sur l'utilisation de la source photographique en histoire. À quelles conditions la photographie peut-elle être une source pour l'écriture de l'histoire en général et pour celle de la guerre d'Algérie en particulier ? Après un bref rappel historiographique sur l'utilisation de la « source image » par les historiens, j'évoquerai les problèmes spécifiques posés par la mise en oeuvre d'une catégorie particulière de sources iconographiques : les photographies. Enfin, je montrerai quelle peut être la contribution de l'étude des photographies à l'histoire de la guerre d'Algérie / guerre de libération.

Quels rapports les historiens entretiennent-ils avec les images ? Par « images », j'entends ici la gamme très étendue et très diversifiée des sources iconographiques, qui peut aller de la mosaïque à la peinture en passant par la photographie ou le cinéma. Les images ne sont pas aujourd'hui des objets radicalement nouveaux, qui auraient été délaissés par les historiens d'autrefois. Il existe en effet une très ancienne tradition de l'usage de l'image en tant que source historique, tradition rappelée par les ouvrages de Francis Haskell¹ et Peter Burke². L'étude des sources iconographiques a été réactivée en France dans les années 1970-1980. L'iconographie est passée du statut d'illustration à celui de source historique à part entière, il y a tout juste trente ans, alors que Marc Ferro faisait figurer le « film » parmi les « nouveaux objets » revendiqués par la Nouvelle Histoire en 1974³. Cette attention accrue aux sources iconographiques est à rapprocher de l'évolution historiographique de la discipline. Dès les années trente, l'École des Annales appelle à un élargissement des sources documentaires au-delà de la sacro-sainte source écrite. Par la suite et dans son sillage, le courant de la Nouvelle Histoire prône l'ouverture de nouveaux *champs* dans la recherche historique : histoire des mentalités, des représentations, de la culture matérielle, des imaginaires... Cette histoire « par le bas » a été responsable de la formulation de nouvelles problématiques et a relativisé le primat de l'écrit pour valoriser d'autres sources : les sources orales, d'abord, l'iconographie, ensuite. Il faut noter que, depuis, l'iconographie a été

* Doctorante, Université Paris VIII, Institut Maghreb-Europe.

¹ Francis Haskell, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995 (pour la version française).

² Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidences*, Londres, Reaktion Books, 2001.

³ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », dans *Faire de l'histoire, Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974.

investie pour l'étude de champs historiques plus classiques comme l'histoire politique, culturelle, voire militaire.

L'étude des sources iconographiques a longtemps été cantonnée à certaines périodes historiques. Elle fut naturellement le fait des antiquisants, médiévistes et modernistes qui travaillent sur des périodes où la source écrite peut faire défaut et où la source orale est inexistante. Au contraire, les contemporanéistes, confrontés à la surabondance des sources écrites et au recours toujours possible à la source orale tant que les témoins sont vivants, ont plutôt délaissé l'image. Ce désintérêt est pourtant paradoxal, puisque les périodes qu'ils étudient sont contemporaines d'un phénomène sans précédent de croissance de la production, de la diffusion et de la consommation d'images d'enregistrement (photographies, cinéma...). Le corpus des sources offertes à l'historien est, aujourd'hui encore, fortement hiérarchisé et dominé par la source écrite. Pourtant, depuis 1976, ont eu lieu en France pas moins de cinq colloques consacrés aux rapports que l'historien entretient avec les images⁴. Les interventions portaient sur toutes les formes d'iconographies, tous les supports, toutes les époques. La question méthodologique était au cœur de ces cinq débats, mais le constat reste l'échec de la formulation d'une méthode. Dans le domaine de l'iconographie coloniale, il faut saluer les travaux pionniers de l'ACHAC (Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine), qui ont contribué à baliser des corpus, révéler des sources, et proposer des analyses d'images dans une perspective historique⁵.

Les relations entre les historiens et les images restent donc problématiques, même si elles sont depuis de nombreuses années au cœur de recherches novatrices et fructueuses. Cependant, les choses se compliquent encore lorsque l'on considère la photographie. Partons d'un constat : les historiens ont toujours du mal à sortir de la tradition de l'illustration photographique et à répondre à l'injonction de Marc Ferro qui, en 1974, invitait à « partir de l'image, des images, ne pas chercher seulement en elles illustration, confirmation ou démenti à un autre savoir, celui de la tradition écrite. Considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir »⁶. J'en veux pour preuve les sempiternels cahiers iconographiques centraux des livres d'histoire dont bien peu dépassent le stade de l'illustration, sans aucun renvoi au texte, sans aucune analyse des images.

⁴ En 1976, *Iconographie et histoire des mentalités*, à l'université de Provence. En 1981, *Les historiens et les sources iconographiques*, à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. En 1986, *Image et histoire*, à l'université Paris Censier. En 1994, *L'historien et l'image. De l'illustration à la preuve*, à l'université de Metz. Et, en 1998, *Histoire, images, imaginaires*, à l'université du Maine.

⁵ Voir les actes du colloque et le catalogue de l'exposition *Images et colonies*, publiés respectivement par Syros Alternatives en 1993 et par BDIC-ACHAC, en 1993. On peut également consulter : Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Francis Delabarre, *Images d'Empire, 1930-1960 : 30 ans de photographies officielles sur l'Afrique française*, Paris, La Martinière, 1996.

⁶ Marc Ferro, *article cité*.

Quel bilan peut-on tirer des « études photographiques » en histoire depuis quinze ans ? La question, posée en 1986 par la thèse de Denis Maréchal⁷, est toujours d'actualité au début des années 2000 : « La photographie, quelle source pour l'histoire ? ». En 1995, Jacques Le Goff écrivait : « la photographie a pris place parmi les grands documents pour faire l'histoire »⁸. Presque dix ans plus tard, une telle affirmation a-t-elle dépassé le stade des déclarations d'intention des historiens ? On peut en douter. Il est fort intéressant de noter que la mise en valeur des sources photographiques dans une perspective historique a été, ces dernières années, principalement le fait de grandes expositions, comme si l'institution muséale ouvrait des portes que l'université maintenait désespérément fermées. On peut ainsi citer les expositions suivantes : *Face à l'histoire*, en 1996, au Centre Georges Pompidou ; *La Commune photographiée*, en 2000, au Musée d'Orsay ; *Mémoire des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*, la même année à l'Hôtel de Sully ; *La guerre civile espagnole, des photographies pour l'histoire*, et *Voir, ne pas voir la guerre*, en 2001 ; *Images de la guerre d'Algérie, les grandes photographies d'une déchirure*, à la Coupole, en 2002 et *Photographier la guerre d'Algérie* en 2004, à l'Hôtel de Sully. Qu'en est-il des travaux universitaires ? Il existe bien évidemment des étudiants et des chercheurs qui travaillent sur la relation entre photographie et histoire, mais ils sont dispersés au sein de plusieurs disciplines de l'université française (histoire, histoire de l'art, information et communication, langues et civilisations...), disciplines entre lesquelles il n'y a pas de ponts. L'interdisciplinarité reste un vœu pieux dans une université française qui ne prend pas en compte la spécificité des « visual studies », contrairement aux Etats-Unis, en Allemagne, en Grande-Bretagne et en Italie. Conséquences de cet état de fait ? Un champ encore trop peu fécond et un difficile positionnement des chercheurs, qui n'ont pas de centres de recherche précisément dédiés à l'étude des photographies et souffrent d'un manque de reconnaissance certain.

Comment expliquer l'éternelle défiance des historiens vis-à-vis de la photographie ? Plusieurs hypothèses peuvent être formulées. La réticence ancienne des historiens face à la photographie peut tenir au caractère polysémique de celle-ci (« on peut lui faire dire tout et son contraire »), mais aussi à son caractère pathétique (elle provoque instantanément l'émotion, à bannir dans une relation scientifique de distanciation par rapport à son objet d'étude). Une lourde suspicion pèse sur l'image fixe et l'image animée à cause des potentielles modifications, falsifications que l'on peut leur faire subir. Pourtant, ces manipulations sont elles-mêmes objet d'histoire ! Au-delà de ces différents obstacles, c'est surtout la fascination pour le référent qui induit la

⁷ Denis Maréchal, *La photographie, quelle source pour l'histoire ? L'étude du cas français*, thèse de troisième cycle, Institut d'Etudes Politiques de Paris, sous la direction de J.N. Jeanneney, 1986.

⁸ Jacques Le Goff, « Mirages de l'histoire », dans *La recherche photographique*, n° 18, printemps 1995, p. 44.

résistance de l'historien. L'« effet de réel »⁹ produit par une photographie, autrement théorisé par Roland Barthes grâce à la fameuse formule du « ça a été »¹⁰, génère chez le spectateur une adhésion telle à la parcelle de réel enregistrée par l'appareil, qu'il ne perçoit plus le statut de représentation de l'image. Il ne s'agit bien évidemment pas de nier l'existence du référent, de cette chose « nécessairement réelle » qui a du être placée devant l'objectif pour que la photographie existe (des personnes, des lieux, des événements...), mais il faut absolument dépasser la contrainte analogique, c'est-à-dire, en quelque sorte, « désadhérer » de l'image, détacher son regard du carré-image pour percevoir « ce qu'il y a autour ». La photographie apporte à l'historien bien plus d'informations que le « ça-a-été »¹¹. Il faut donc atteindre une relation distanciée et critique avec la source photographique, ce qui revient, en somme, à lui appliquer les méthodes historiques classiques de critique interne et externe, adaptées à la nature particulière de cette source.

En effet, les photographies ne sont pas des sources comme les autres et elles posent des questions spécifiques. Si l'historien de la source écrite dispose d'une méthode abondamment théorisée et vérifiée par des générations avant lui, il n'en est pas de même pour qui s'attaque à l'étude historique des images photographiques. Pour nous guider dans ce domaine méthodologique encore assez vierge, le travail de synthèse réalisé par l'historien de la photographie Clément Chéroux à l'occasion de ses recherches sur les photographies des camps de concentration nazis pour une exposition à l'Hôtel de Sully¹², est fort utile.

La première étape est, pour l'historien, de choisir les photographies qui vont lui servir de sources (choix du corpus). En effet, la reproductibilité technique propre à ce médium engendre un éparpillement des images photographiques. On trouve des photographies partout, et en abondance (par exemple dans les très nombreux ouvrages illustrés publiés en France depuis la guerre). Mais toutes ne peuvent pas avoir le statut de sources. Les collections photographiques conservées au Musée du Moudjahid à Alger, par exemple, sont composées pour une très large part d'images non sourcées (sans légende et sans mention d'origine), dont beaucoup sont en fait des doubles provenant de l'armée française (SCA, Service Cinématographique des Armées), des agences

⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984. Cet article était paru en 1968 dans *Communications*.

¹⁰ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

¹¹ Même si les informations contenues dans une photographie peuvent aussi être exploitées en tant que telles par l'historien. C'est ainsi que l'étude de photographies prises dans une salle de torture ont permis à Raphaëlle Branche de confirmer et de préciser certaines positions de torture pratiquées en Algérie et qui n'étaient connues que par des témoignages oraux. Voir Raphaëlle Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, 2001.

¹² Clément Chéroux et Ilsen About, « L'histoire par la photographie », dans *Etudes photographiques*, n° 10, novembre 2000. Voir aussi le catalogue de cette exposition et, en particulier l'article de Clément Chéroux : « Du bon usage des images », dans *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001.

de presse ou des journaux français (comme *Paris-Match*). Depuis le moment de leur production, les photographies ont donc été maintes fois reproduites (pour des usages symboliques, pédagogiques, ou mémoriels), mais elles ont dans le même temps perdu leur valeur documentaire. La qualité et la lisibilité des tirages se sont altérées au gré des reproductions successives, parfois à partir d'un support qui n'était déjà plus l'original. Les légendes accompagnant les photographies au moment de leur production ont bien souvent disparu, ou ont perdu de leur précision, remplacées par des légendes « contemporaines » des publications, qui peuvent aller jusqu'au contresens. Cette déperdition d'informations peut être à l'origine de scandales. Il y a quelques années, le magazine *Le Monde 2* publiait une photographie présentée comme une scène de torture pendant la guerre d'Algérie. Le cliché original, banale photographie d'appelé, représentait en fait une soirée bien arrosée dans une chambrée et le fil électrique occupant le premier plan était celui du tourne-disque. Sur la photographie publiée par le magazine, les erreurs étaient multiples : pas de légende précise, ignorance de l'origine de l'image, recadrage, passage de la couleur au noir et blanc, altération de la qualité du cliché.

Pour éviter ces écueils et constituer l'image photographique en véritable source historique, il faut donc procéder à une nécessaire « archéologie du document ». La démarche est de rechercher, toujours, « l'image-source », dans les fonds d'archives appropriés (agences de presse, Service Cinématographique des Armées, fonds des photographes indépendants, musées, Archives Nationales, Bibliothèque Nationale...). Ces fonds doivent conserver des documents « originaux » et non des reproductions postérieures. Cette « image-source » peut être un négatif, une planche-contact ou un tirage de première génération. Le négatif est pour l'historien une source essentielle, mais rarement accessible du fait de sa fragilité et des difficiles conditions de présentation. Il présente un état brut de l'image, la totalité de ce qui a été inscrit dans le cadre par le photographe, sans recadrage. À défaut des négatifs, on consulte plus facilement la planche-contact, qui restitue le déroulement chronologique de la prise de vues, dans sa totalité. Elle présente tous les clichés réalisés, même ceux qui ne furent jamais tirés par la suite. Malheureusement, dans certains centres d'archives, en particulier aux archives photographiques de l'armée française, au fort d'Ivry, les albums proposés au public sont constitués de contacts découpés image par image : rien ne nous permet donc de savoir si toutes les photographies réalisées y figurent, ni quel était leur ordre originel. Par contre, dans les archives « privées », d'amateurs ou de photographes indépendants, on peut bien souvent consulter les négatifs ou les planches-contacts originales. Le photographe Marc Garanger conserve toutes ses planches-contacts réalisées en Algérie, entre 1960 et 1962 : elles nous donnent accès à la totalité de sa production, soit environ 20 000 clichés, alors que seulement quelques centaines d'images ont fait l'objet de tirages. Un tel fonds est d'une richesse inestimable et permet en particulier d'étudier les images en série. Lorsque l'on a entre les mains un tirage de première génération (c'est-à-dire réalisé à l'époque de la prise de vues), il faut en étudier minutieusement le verso, qui contient bien souvent

des informations essentielles. Des mentions manuscrites ou dactylographiées indiquent la date, le lieu, l'auteur du cliché, voire le titre du reportage. Des tampons ou autres cachets sont autant de traces du service qui a commandé l'image, d'un visa de censure ou d'un organisme de presse qui l'aurait publiée. Si le verso de la photographie est vierge, on doit tenter de retrouver tous les documents écrits accompagnant le tirage. Dans les albums conservés à l'ECPAD¹³, ces documents sont de deux natures. On y trouve, insérées entre les pages des albums, des feuilles dactylographiées : les premières sont des « fiches de reportage » (référence du reportage, nom du reporter, titre et résumé du reportage puis légendes détaillées, cliché par cliché), les secondes sont des « fiches de décision » émanant du Bureau de Presse de la 10^e Région Militaire (l'Algérie), et qui documentent la censure des photos.

Pour réaliser ce travail documentaire qui authentifie les photographies et les rend « lisibles », l'historien des images, comme n'importe quel autre historien, a recours au croisement des sources. Marc Ferro écrivait en 1974 : il faut « considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir ». L'image ne se suffisant pas à elle-même, son analyse doit être faite dans un va-et-vient constant avec des sources de nature différente : sources écrites et sources orales. Il ne s'agit pas d'aller chercher dans ces autres sources confirmation ou démenti à ce que l'on a pu déceler dans une photographie. Au contraire, leur consultation est bien souvent un préalable à toute analyse. La lecture des archives écrites du Service Cinématographique des Armées, au SHAT¹⁴, m'a ainsi permis de comprendre le fonctionnement de ce service pendant la guerre d'Algérie, c'est-à-dire les conditions dans lesquelles ont été produites les photographies contenues dans les albums que je viens de citer. Ce détour par les sources écrites permet donc de « revenir » aux images. La source orale est, de même, essentielle. J'ai le plus souvent possible recours à l'entretien avec d'anciens photographes : ils m'éclairent sur les conditions concrètes de leur travail sur le terrain, sur leurs motivations, les directives qu'ils recevaient, le degré de contrôle qu'ils subissaient. Lorsque l'on étudie des productions amateurs (photos d'appelés¹⁵ ou photos de maquis), je dirai même que l'entretien est indispensable. En effet, ces collections sont bien souvent « muettes », c'est-à-dire pas du tout ou imparfaitement légendées. Les témoignages permettent de ré-informer les images (dates, lieux, faits). Sans cette parole qui vient combler les vides, on ne pourrait quasiment rien dire de ces images, à moins de glisser dans un délire interprétatif dont les excès peuvent parfois être dangereux.

¹³ L'Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, qui remplace depuis 2001 l'Établissement Cinématographique et Photographique des Armées (ECPA), est situé au Fort d'Ivry. Dans son pôle « Archives », il conserve les productions photographiques et cinématographiques du service depuis sa création, en 1915.

¹⁴ Service Historique de l'Armée de Terre, au fort de Vincennes.

¹⁵ Voir sur ce point le travail de Claire Mauss-Copeaux et en particulier son dernier livre : *A travers le viseur. Algérie 1955-1962*, Lyon, Aedelsa, 2003.

Parmi les différentes analyses auxquelles on peut soumettre l'image photographique (analyse du message iconique, du message plastique, du message linguistique), il en est une sur laquelle je voudrais insister car elle peut concourir à « documenter » l'image. L'analyse du dispositif technique de la prise de vue (point de vue, focale, profondeur de champ, vitesse...) nous révèle des choix (pose, mise en scène) ou des contraintes de prise de vue et surtout la position de l'opérateur par rapport à son sujet. Ce dispositif technique est souvent repérable grâce à des indices contenus dans le carré-image. Je pense en particulier à cette photographie (**figure 1**) prise par un amateur, appelé, qu'il a ainsi légendé dans une publication récente¹⁶ : « A la suite d'une tentative de destruction d'un pont sur le territoire de Chefka (village proche de Djidjelli, Nord Constantinois), les autorités militaires ont regroupé tous les adultes du village pour les faire marcher devant un blindé sur une route supposée minée. Octobre 1960 ». Le plan large, le premier plan de sous-bois qui « mange » la moitié de l'image et le flou sont autant d'indices pour reconstituer les circonstances de la prise de vue. Une autre photographie de la même scène, prise quelques minutes avant celle-ci, montre la formation de la colonne de villageois à l'entrée du pont à moitié détruit. Le point de vue, en hauteur, nous renseigne sur la position du photographe : comme les autres appelés de sa section (on aperçoit quelques silhouettes au premier plan), il a pris position sur les hauteurs des collines environnantes, « en protection ». Quand la colonne passe sur la route à sa hauteur, il prend une autre photo « à la sauvette », sans pouvoir s'approcher de la scène et en se cachant des militaires qui dirigent la manœuvre sur la route, qui n'était pas minée.



Figure 1

¹⁶ Laurent Gervereau et Benjamin Stora (dir.), *Photographier la guerre d'Algérie*, Paris, Marval, 2004.

Des détails au sein d'une photographie peuvent donc renvoyer au contexte de la prise de vue, mais aussi faire signe vers un « hors champ » de l'image, qui n'a pas été inclus dans le cadre. Certains signes, au cœur de la photographie, appellent le lecteur à regarder hors d'elle, plus loin que le simple fragment de réel qu'elle a enregistré. Pour définir ce phénomène, qui existe aussi au cinéma, Marc Ferro emploie le terme de « lapsus » : « la caméra révèle le fonctionnement des institutions et des individus, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. Elle dévoile le secret, elle joue les sorcières, jette bas les masques, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus ». Il conclut qu'un film est toujours « débordé par son contenu »¹⁷. Cet environnement exclu du cadre peut être pensé en termes spatiaux (ce qui se passait autour de la scène photographiée) ou en termes temporels (l'avant, l'après). Ces indices d'une « autre » réalité se cristallisent souvent dans les regards. Dans les yeux des combattants algériens arrêtés (**figure 2**), on lit la violence du combat qui vient de s'achever, le souvenir des camarades morts, mais aussi l'appréhension de ce qui vient : l'interrogatoire, la prison, l'exécution, la torture peut-être. Ces hommes savent ce qui les attend. Les travaux de Raphaëlle Branche sur la torture pendant la guerre d'Algérie¹⁸ ont montré qu'elle fut un système destiné à frapper autant les esprits que les corps. Le fait que des Algériens soient torturés était considéré comme aussi important que le fait que tous les Algériens aient peur de subir de tels traitements.

La réflexion sur les sources, centrale et nécessaire, a contribué à faire émerger les axes problématiques de mon travail. Dans la perspective de cette recherche, la photographie n'est pas seulement à considérer comme une source (ce qu'elle est de manière primordiale), mais également comme un fait, au sens où la Nouvelle Histoire entend le terme de « fait ». L'objet de ma recherche est donc bien l'étude du « fait photographique », fait technique, social et culturel, en croisant l'étude méticuleuse de tous ses éléments constitutifs. La photographie n'est donc plus seulement une source, mais un fait d'histoire. L'étude du fait photographique regroupe toutes les questions concernant la production, la diffusion (les usages au sens large), puis la réception des photographies. Il faut pouvoir reconstituer le contexte de la production, les conditions concrètes et techniques du travail des reporters, les parcours (biographiques et professionnels) des photographes et leurs différents statuts, l'organisation de la production, le phénomène de la commande, les directives (ce qu'il faut et ce qu'il ne faut pas photographier), le contrôle, la censure. L'armée française met en place pendant la guerre d'Algérie un système de production photographique, qui s'organise dans l'improvisation, au gré des besoins, à tous les échelons de l'institution, où bien souvent n'existent pas de postes de photographes. Dans un deuxième temps, il faut étudier les multiples usages des photographies ainsi produites, pendant la guerre elle-même. La diffusion (à la presse militaire, mais

¹⁷ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », dans *Faire de l'histoire, Nouveaux Objets*, Paris, Gallimard, 1974.

¹⁸ Raphaëlle Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, 2001.

aussi et surtout à la presse civile) n'est qu'un des aspects de leur utilisation, mais il faut en étudier les modalités et les supports. À côté des usages sociaux des photographies, on peut repérer de nombreux usages militaires : usages stratégiques classiques (photographie aérienne), usages policiers (fichage des individus) et usages spécifiques à cette guerre, dans le cadre de l'action psychologique notamment. La question de la réception, et de l'impact des images sur les publics auxquels elles étaient destinées, est délicate à aborder pour l'historien qui manque de sources pour la mesurer. Là encore, le recours à l'entretien peut être très riche.

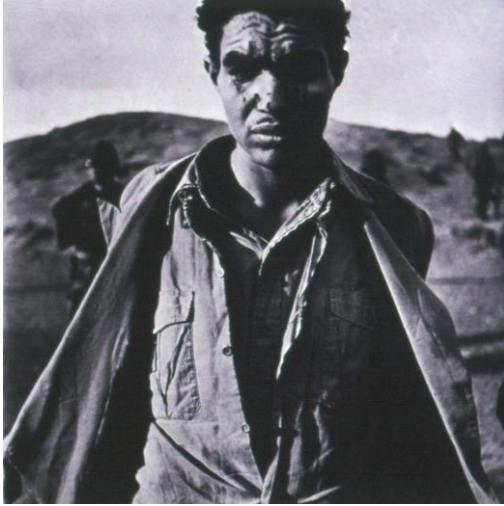


Figure 2

Dans un dernier temps, peut-on déterminer rapidement quelle(s) histoire(s) de la guerre d'Algérie / guerre de libération les photographies nous permettent d'écrire ? Dans l'état actuel de mes recherches, je peux d'ores et déjà avancer l'idée que la photographie entre, au cours de cette guerre, au cœur d'un véritable « système d'information » au service de l'armée française. Par « information bn », il faut entendre à la fois communication, renseignement et action psychologique. Au premier degré, la photographie est pour l'armée un moyen d'informer (de désinformer ?) l'opinion publique française : en effet, le Service Cinématographique des Armées (SCA) fonctionne à Alger comme une agence de presse et son objectif principal est de fournir une masse d'images à la presse civile, en Algérie, mais aussi et surtout en France et dans le monde. Le SCA fournit donc chaque semaine, par l'intermédiaire du Ministère de la Défense Nationale, des « enveloppes » de photographies à différents organes de presse et aux agences (comme l'AFP). Une grande partie des images publiées dans la presse provient donc de l'armée, mais elles ne sont jamais signées SCA, symptôme d'une information dirigée qui ne veut pas apparaître comme telle. La photographie est également un auxiliaire sûr du 2^e Bureau, elle sert le renseignement aérien et le renseignement humain. La photographie, enfin, est

au cœur (avec le cinéma) de l'action psychologique tant à destination des soldats que des populations algériennes.

La photographie peut donc être appréhendée comme un outil au service d'une « guerre révolutionnaire ». Guerre coloniale, le conflit algérien est, du point de vue français, une « guerre révolutionnaire », ce terme désignant la doctrine d'action des militaires français, forgée au retour d'Indochine et qu'ils appliquent en Algérie, notamment à travers les activités du 5^e Bureau. L'enjeu de la lutte réside, pour les militaires, non plus seulement ni même essentiellement dans la conquête du terrain mais dans celle, politique, morale, psychologique, des populations. Dans cette entreprise volontaire de « conquête des cœurs », l'image photographique (et filmique) a joué un grand rôle. Les supports de cette action psychologique par l'image sont multiples : tournées des camions cinéma, panneaux photographiques présentés soit sous la forme d'expositions itinérantes, dans le cadre de l'activité des Compagnies de Hauts Parleurs et Tracts (**figure 3**), soit sous la forme de panneaux fixes, installés à demeure dans des « halls d'information » situés dans les villes (mairies, écoles), les SAS, les postes militaires... Cette action psychologique, d'abord destinée à entretenir le moral de la troupe et à lui inculquer les termes de sa mission sur le sol algérien, est, dès l'été 1956, également tournée vers les populations civiles algériennes. Les images qui leur sont proposées par l'intermédiaire de ces panneaux relèvent de deux logiques conjointes : terroriser et séduire. L'armée cherche à terroriser (et à démoraliser) les villageois par l'exposition de photographies des combattants algériens morts ou prisonniers (**figure 4**). Comme dans les cas d'exposition de cadavres d'Algériens tués au combat ou exécutés, décrits par Raphaëlle Branche, « il s'agit d'impressionner, de subjuguier, de prendre possession mentalement de la population »¹⁹. Il est loisible de parler à ce propos de « politique de terreur » : les photographies prolongent (ou remplacent) l'effet de la présentation physique des cadavres, forcément limitée dans le temps. Ces clichés fonctionnent également comme autant de mises en garde, jouant sur le sentiment de la peur de la mort. Le message est clair : « tel sera votre sort si vous passez dans le camp de ceux qui combattent la France ». L'armée terrorise d'une main, et cherche à séduire de l'autre. Les deux logiques peuvent paraître contradictoires, mais elles sont en fait liées et mises en œuvre conjointement, dans un balancier incessant entre le bien et le mal (**figure 5**). Séduire ? Par l'exposition d'images « positives », vantant les réalisations de l'œuvre française dite de « pacification » et décrivant les bénéfices que les populations algériennes pourraient tirer de la présence française. Elles cherchent à susciter l'adhésion des Algériens à l'idée de l'Algérie nouvelle, à l'idée d'association, d'intégration. Images irréelles d'un monde en paix, images mises en scène, elles ont pour l'armée française une valeur performative : elles montrent la chose pour qu'elle existe. Pourtant, l'échec de ces pratiques est patent.

¹⁹ Raphaëlle Branche, *opus cité*, p. 283.



Figure 3



Figure 4

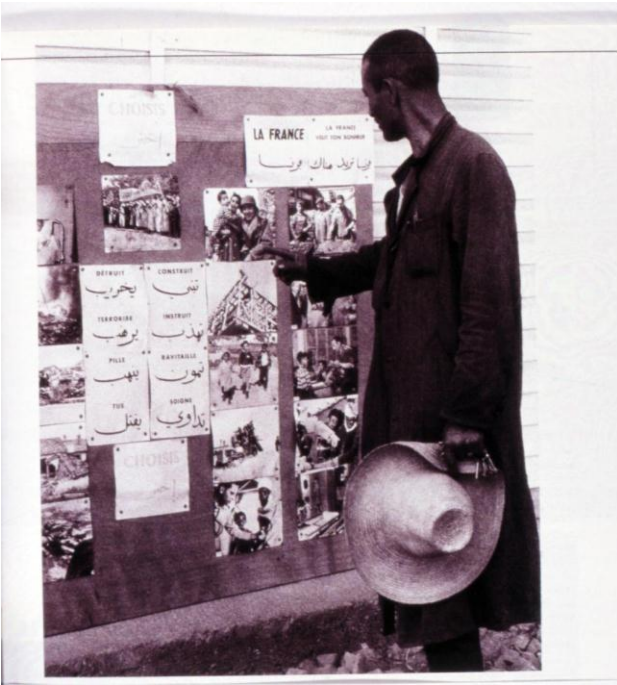


Figure 5

L'étude conjointe de la production photographique française et algérienne conduit à envisager la photographie comme une arme, au cœur d'une « guerre inégaleitaire » selon l'expression de Benjamin Stora. Face à l'océan photographique produit par l'armée française²⁰, le camp adverse ne possède pas les moyens humains et matériels nécessaires à une véritable « guerre des images ». L'équilibre de représentation, d'exposition n'existe pas. Dans le domaine photographique comme en tant d'autres, il s'agit d'une guerre inégaleitaire. La production photographique militaire française est donc à étudier aussi en tant que système hégémonique de représentation de cette guerre. Pourtant, des images ont malgré tout été produites par et pour les combattants algériens (figure 6), en particulier dans les maquis, et certaines de ces images ont circulé. C'est cette circulation qu'il faut interroger, à deux échelles différentes. À l'échelle inter-individuelle d'abord, parce que les photographies amateurs prises dans les maquis ont bien souvent été envoyées aux familles, données aux camarades de combat, aux amis, en souvenir du bon temps ou des épreuves vécues en commun (on trouve des « dédicaces » au dos de certaines images). Dans le contexte de clandestinité de la lutte algérienne pour l'indépendance, la réalisation, mais aussi la circulation d'images de soi et du groupe constituaient un danger certain. D'ailleurs, les archives du 2^e Bureau de l'armée de Terre, au SHAT, sont remplies de photographies de maquis, saisies

²⁰ Rien qu'à l'ECPAD (qui ne conserve pourtant pas toute la production de l'armée française), on peut consulter environ 120 000 clichés de la guerre d'Algérie.

sur les morts ou sur les prisonniers. Ces clichés ont pu servir, lors des interrogatoires, pour faire identifier aux prisonniers tous les hommes présents sur les photographies et donc reconstituer des organigrammes de zones. Des photographies des combattants algériens ont aussi circulé, bien qu'en faible nombre, à l'échelle internationale. L'image a été intégrée vers 1958-1959 dans la stratégie de communication du FLN, notamment à l'ONU. Des recherches restent à mener sur le service de presse du GPRA à Tunis, d'éventuels photographes algériens travaillant à son service, ses relations avec les photographes étrangers venus faire des reportages sur les maquis ou sur l'ALN des frontières...

En termes photographiques, la guerre fut donc inégalitaire. Mais, paradoxalement, cette arme, pourtant parfaitement maîtrisée par l'armée française, ne lui a pas permis de gagner la guerre (ni le cœur des populations civiles). À l'inverse, l'arme « photographique », si peu développée dans le camp algérien, mais mise au service du combat diplomatique, a sans doute concouru, dans une certaine mesure, à faire gagner politiquement cette guerre à une Algérie désormais indépendante.



Figure 6

Légendes des photographies proposées :

Figure 1 : « A la suite d'une tentative de destruction d'un pont sur le territoire de Chefka (village proche de Djidjell, Nord Constantinois), les autorités militaires ont regroupé tous les adultes du village pour les faire marcher devant un blindé sur une route supposée minée. Octobre 1960 », photographie prise par un appelé.

Figure 2 : « Combattant FLN fait prisonnier. Opération H. Octobre 1960 », photographie Marc Garanger.

Figure 3 : « Le panneau d'Action Psychologique, exposé au douar Mediouna, pendant une séance de la Compagnie de Hauts Parleurs et Tracts », photographie SCA (ECPAD).

Figure 4 : « Ouail Mohamed, garde du corps de Saïd Bouakli, tué sur le terrain d'une seule balle tirée en pleine poitrine. 1960 », photographie Marc Garanger.

Figure 5 : « Algérien devant un panneau de propagande en faveur de l'armée française, près de Tizi-Ouzou », photographie Kay Lawson, Rapho.

Figure 6 : « Combattants algériens se faisant prendre en photo dans le maquis, à proximité de la frontière tunisienne, mai 1955 », photographie amateur prise dans le maquis et parvenue, on ne sait par quel biais, au bureau de l'AFP à Tunis, collection AFP.