

Portraits de femmes d'un pays en guerre (Photographies et récits)

Histoire d'une lecture

La première lecture faite, en 1982, de l'album de Marc Garanger, *Femmes algériennes 1960*¹, m'avait agressée, agacée, gênée. Entre le photographe et ces femmes, une lecture spontanée me plaçait du côté de celles-ci, aux visages à la fois différents et semblables, aux regards retranchés, parfois provocateurs, parfois lourds de défis. Ma réaction fut celle du rejet du projet soumis au public car je ne comprenais pas que ce photographe publie ce travail de "policier"? Au premier "viol" venait se sur-imprimer le second, plus distant mais aussi symbolique. Et chaque retour à l'album me hérissait, me faisait mal.

Je ne pouvais dissocier la lecture de ces photos de l'écho qu'elles éveillaient en moi de l'analyse faite par F.Fanon du rapport du colonisateur à la femme, dans *L'An V de la révolution algérienne*: "Encore aujourd'hui, en 1959, le rêve d'une totale domestication de la société algérienne à l'aide des "femmes dévoilées et complices de l'occupant", n'a pas cessé de hanter les responsables politiques de la colonisation." Quelques pages plus loin, Fanon ajoutait:

"Chaque voile rejeté découvre aux colonialistes des horizons jusqu'alors interdits, et leur montre, morceau par morceau, la chair algérienne mise à nu (...) Chaque nouvelle femme algérienne dévoilée annonce à l'occupant une société algérienne aux systèmes de défense en voie de dislocation, ouverte et défoncée. Chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère de l'étreinte traditionnelle du haïk, chaque visage qui s'offre au regard hardi et impatient de l'occupant, exprime en négatif que l'Algérie commence à se renier et accepte le viol du colonisateur."

Et plus durement encore: "Dévoiler cette femme, c'est (...) briser sa résistance (...) Volonté de mettre cette femme à portée de soi, d'en faire un éventuel objet de possession."²

Cette analyse fanonienne m'obsédait. Je ne pouvais m'en défaire. Pourtant, le texte d'ouverture, sobre et sans fioritures, m'invitait à une autre lecture, n'assimilant pas la prise photographique à un viol symbolique:

"J'ai reçu, écrit Marc Garanger, leur regard à bout portant, premier témoin de leur protestation muette, violente.

Je veux leur rendre témoignage."

Les signes s'inversaient : c'était le photographe qui était interpellé par ces femmes sans défense dans un pays aux mains de l'occupant. Je retrouvais un renversement semblable à celui de *L'Etranger* d'Albert Camus: à nouveau le colonisé agressé devenait l'agresseur. Avec une nuance importante ici: non pas agresseur mais, d'une certaine façon, résistant. Mais les "textes" sont écrits à quarante ans de distance.

Huit années plus tard, le même photographe récidivait, accompagné cette fois par un texte de Leïla Sebbar. La complicité que j'entretenais alors avec l'écriture de celle-ci m'interdisait le rejet pur et simple, toujours plus économique pour l'analyse critique par sa rupture sans concession. C'est le texte d'accompagnement qui me faisait obligation de regarder et de lire, véritablement, ces photographies. Le second album était beaucoup moins agressif pour ma

mémoire algérienne de guerre et de femme. Je ressentais juste un peu d'agacement à l'odeur du parfum d'exotisme et d'ethnographisme qui s'en dégageait.

A partir de cette date, j'ai souvent repris ces albums et je les ai travaillés avec différents publics étudiants. Les années 90 ont été celles de l'affrontement avec les images de la guerre. D'autres la disaient différemment, heurtant souvent mon savoir, ma mémoire et ma sensibilité: en particulier la série télévisée, projetée sur *Antenne 2* en 1991, *Les Années algériennes*, et l'insertion des témoignages d'appelés français du contingent. C'était bien le statut qu'avait Marc Garanger dans cette guerre. Pouvait-on simplement assimiler le port d'un appareil photographique au port d'armes de mort? Dans *Le Quotidien d'Algérie*, Benjamin Stora expliquait le but qu'il avait poursuivi avec cette compilation de récits de vie de soldats:

"Il y avait un stéréotype à casser. Nous avions tous dans la tête, moi le premier, l'image d'une armée française composée de SS qui torturaient toute la journée (...) L'appelé qui arrive est dans des situations virtuelles possibles. On l'envoie sur un territoire qu'on lui dit français et il découvre que ce dernier ne l'est pas. Donc mouvement de recul et premières questions: "Qu'est-ce que je fous là?"

Le souhait de l'historien avait été de donner "une vision stendhalienne de cette guerre en y présentant une multitude de détails mais surtout en restituant un vécu. En un mot, une histoire vue du bas et non pas, comme c'est toujours le cas, à partir du haut."³

J'ai commencé alors à essayer de voir avec les yeux du photographe, jeune appelé français de la guerre et non plus seulement avec mes yeux d'Algérienne: j'ai lu les albums comme un travail pour effacer l'amnésie de l'image de guerre; le photographe, contrairement à de nombreux appelés, ne l'avait pas vécue en aveugle; il avait donné un sens à sa présence dans ce lieu et dans ce temps. Cette guerre dans la guerre qui a pu se jouer entre le jeune appelé et ces femmes, guerre minoritaire et marginale, m'attirait tout à coup, me sommait de la comprendre.

Présentation du corpus

Le premier album paraît donc en 1982. Il comprend 55 photos de femmes algériennes, 28 disposées dans le sens d'une lecture en français et 27 dans le sens d'une lecture en arabe ; chaque série est précédée d'un texte en français, traduit en arabe, présentation manuscrite voulue par le photographe, et d'une chronologie de la guerre d'Algérie⁴; pas d'autres textes, pas d'autres explications, la signification se concentrant sur l'accumulation de ces visages de femmes.⁵

En 1990, Marc Garanger publie aux éditions "La boîte à documents", une autre série de photos, des scènes, cette fois, qui forment des séquences enchaînées, accompagnées d'un texte de Leïla Sebbar, *Femmes des Hauts-Plateaux. Algérie 1960*. Trente six photos, noir et blanc et couleurs, dont la progression propose une lecture plus "réaliste" de cette région d'Algérie des années 60, puisque dans le premier nous n'avions que des visages de femmes se détachant sur un mur blanc.

Dans les deux albums, le photographe est présenté sur la jaquette de couverture: né en 1935, il a fait son service en Algérie de mars 1960 à février 1962. "Il en ramène le plus long reportage qu'il ait jamais fait (...) témoignage bouleversant sur la guerre d'Algérie et formidable série photographique qui atteint la dimension des grandes oeuvres historiques." Le texte que l'auteur écrit lui-même pour le premier album est le suivant:

"L'armée française avait décidé que les autochtones devaient avoir une carte d'identité française pour mieux contrôler leurs déplacements dans les "villages de regroupement".

Comme il n'y avait pas de photographe civil, on me demande de photographier tous les gens des villages avoisinants : Aïn Terzine, Bordj Okhriss, Le Mezdour, le Meghnine, Souk el Khrémis.

J'ai ainsi photographié près de 2000 personnes, en grande majorité des femmes, à la cadence de 200 par jour.

Dans chaque village, les populations étaient convoquées par le chef de poste. C'est le visage des femmes qui m'a beaucoup impressionné. Elles n'avaient pas le choix. Elles étaient dans l'obligation de se dévoiler et de se laisser photographier. Elles devaient s'asseoir sur un tabouret, en plein air, devant le mur blanc d'une mechta.

J'ai reçu leur regard à bout portant, premier témoin de leur protestation muette, violente.

Je veux leur rendre témoignage."

Le second album, huit ans plus tard, a un autre titre, nous l'avons vu. A l'absence de déterminant, rendant exemplaires de l'Algérienne les 55 visages précédents, se substitue une détermination par la qualification régionale. L'effet massif et réducteur du premier titre se dilue dans cette précision. Ce sont d'autres photos, cette fois: "pendant deux ans, je n'ai pas cessé de photographier, sûr qu'un jour, je pourrai raconter, témoigner." Le second texte de présentation va au-delà du témoignage en revendiquant dénonciation et prise de position: "Ce n'est pas parce que l'armée française m'avait mis un uniforme sur le dos qu'elle pouvait aussi me faire endosser l'idéologie raciste et violente de l'instant."

Photographe a alors un double objectif. C'est "raconter les horreurs de la guerre": aucun album ne le fait directement. Le premier le fait au second degré, la page manuscrite de Marc Garanger nous incitant à "lire" ces visages dans ce contexte-là, sinon rien ne dirait la guerre; la seule incursion, pour qui connaît l'Histoire, dans le second, ce sont les deux photos de harkis avec leurs épouses aux p.69 et 71.

Le second objectif est "la découverte d'un peuple, ses coutumes, son histoire, sa vie." Ce qui est un aveu conséquent de la méconnaissance entretenue depuis 130 ans sur les Algériens qu'on a colonisés.

Les "autochtones" de la première présentation deviennent les "Algériens" dans la seconde. Le texte met en présence deux forces : l'une homogène, consciente et compréhensive, les Algériens ; l'autre contrainte et en porte-à-faux, "les Appelés du contingent."⁶ C'est en compagnie de l'assistante sociale qu'il a photographié, plus souvent à l'extérieur qu'à l'intérieur. Il a rêvé de désertir mais ne l'a pas fait. Néanmoins il est resté persuadé qu'au-delà de l'uniforme qu'il portait, les Algériens qu'il photographiait ne se sont pas trompés sur ses intentions et il établit une différence entre ces photos-là et les photos d'identité précédentes demandées par l'armée. Il y revient d'ailleurs: "portraits (...) sur demande du Pouvoir militaire, dans un but purement policier, et j'étais entouré pour les faire de soldats en arme. La réponse des femmes à l'agression qui leur était faite est visible dans chacun de leur regard."

Son second album est tout à fait différent, les photographies qu'il contient sont des photographies "du quotidien, faites à la rencontre des gens, les mains nues." Et la seconde présentation se termine par un aveu retenu :

"J'ai vécu cette guerre d'Algérie dans un état de souffrance terrible, coupé de ceux que j'aimais, de ma vie déjà commencée.

En photographiant, au jour le jour, je me suis révolté contre cette guerre."

Comment recevoir cette expression, "les mains nues"? Quelle fonction, dans la première position du photographe puis dans la seconde, remplit l'appareil photographique? Est-ce l'obsession du regard dans la confrontation à l'autre qui fait la différence?

Objectif : le regard

On sait qu'une des caractéristiques premières concédée à la photographie est son objectivité, c'est-à-dire cette reproduction analogue qu'elle propose. Néanmoins, elle n'est pas simple dénotation. C'est la question que pose R.Barthes: "Comment donc peut-elle être à la fois "objective" et "investie", naturelle et culturelle?" A quelle "réserve traditionnelle de signes", celui qui la lit, la rattache-t-il? Passant en revue différentes techniques utilisées, le critique parle de la pose en des termes qui sont productifs pour notre présente analyse:

"C'est la pose même du sujet qui prépare la lecture des signifiés de connotation (...) La photographie n'est évidemment signifiante que parce qu'il existe une réserve d'attitudes stéréotypées qui constituent des éléments tout faits de signification."⁷

Ces éléments de signification pré-construite, il semble qu'on puisse les repérer par couples liés et opposés : voile vs non voile et étranger vs familier.

* Voile vs non voile⁸ : sur les 55 femmes, 36 ont enlevé leur foulard et 19 l'ont conservé mais 34 ont le haïk encore sur les épaules ou un châle brodé. Onze seulement sont sans foulard, en simple robe. Elles ont alors les cheveux défaits, emmêlés qui disent à leur manière l'anomalie vestimentaire, le foulard retiré à la hâte et dans la crainte ; on sent la pression exercée sur elles pour sortir de leur intérieur et s'exposer. Certaines serrent étroitement, peureusement, leurs épaules dans leur voile comme pour se protéger de la double agression : le soldat photographe et les soldats armés, celui qui "mitraille" (200 par jour) et ceux qui sont prêts à le faire. Dans ces circonstances, pouvaient-elles faire la différence? Cet ensemble foulard/voile/cheveux est bien un signe prégnant de signification et contient, par la charge sexuelle qui lui est attaché, l'idée sous-jacente de viol.

* Etranger vs familier : couple reposant essentiellement sur les tatouages et les bijoux. Sur les 55 femmes, 39 sont tatouées, 22 portent beaucoup de bijoux, 19 moins et seulement 14 ne portent rien (des très vieilles ou des très jeunes ; dans les deux cas, il semble que cette absence soit signe d'une grande misère). Toute une hiérarchie sociale et économique est perceptible permettant d'échapper à la répétition, à l'uniformisation que le titre de l'album et le cadre, "photo d'identité", entraînaient. Marc Garanger dit avoir fait 2000 photos, la plupart de femmes. Il ne dit rien de la réduction qu'il a effectuée, de X..photos à ces 55. Aucun homme, toutes des femmes.

Il n'y a pas de signes visibles et immédiatement décodables de la guerre, en dehors du "certificat de recensement" que l'une d'elles tient en mains. A un second degré pourtant, la guerre est présente par le regard et l'anomalie de la pose. Regards "à bout portant". Les expressions sont variées : visages sans expression, impénétrables. Quelques-uns, peu, souriants. Le sourire peut être provocation. Le défi peut être révolte ou mépris. Certaines sont effarouchées ; la plupart sont tristes. Des vieilles sont terribles, comme revenues de tout et, en particulier, des rictus de l'Histoire. La misère s'inscrit en ravines sur leurs peaux mises à nu.

L'impression générale est insoutenable de misère, de fixité, de silence et de mépris. Est-ce la "civilisation", c'est-à-dire un mieux-être à tous les niveaux, que la France a apporté avec la colonisation?

"La science interprète le regard de trois façons, écrit Roland Barthes: en termes d'information (le regard renseigne), en termes de relation (les regards s'échangent), en termes de possession (par le regard, je touche, j'attends, je saisis, je suis saisi (...) toujours le regard *cherche* ; quelque chose, quelqu'un. C'est un signe *inquiet* : singulière dynamique pour un signe : sa force le déborde."⁹

Le titre de l'album ne pourrait-il être alors: "Quand seul le regard..."? Celui des femmes:

"Revenir, cependant, au regard direct, impérieux : qui ne fuit pas, s'arrête, se fige ; se bute (...) Ce regard-là peut être le *fascinum*, le maléfice, le mauvais oeil qui a pour effet "d'arrêter le mouvement et de tuer la vie" (Lacan, Séminaire XI, p.107"¹⁰.

Qui arrête ici le mouvement, qui tue la vie? Les femmes-otages ou le photographe? Ce regard-photographe devient-il le "regardé"... "à bout portant"? On ne peut s'empêcher alors de citer Sartre, préfaçant l'anthologie de L-S.Senghor, en 1948:

"Voici des hommes debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus (...) Il n'y a plus d'yeux domestiques: il y a les regards sauvages et libres qui jugent notre terre."¹¹

C'est cette vérité insupportable que la publication des portraits tente de faire partager. Lire *Femmes algériennes 1960* devrait entraîner une interrogation sur l'Histoire, une recherche de sens, sur cette mise en scène apprêtée.

Avec le second album on respire plus sereinement, le texte de présentation et la première photo...-"mère sauvage" écrit Leïla Sebbar-, marquant le lien entre les deux parcours photographiques.

Plus de femmes seules, dépouillées vestimentairement; mais des groupes, un enfant au moins, des gestes, des regards, des attitudes non figées, immobilisées l'instant de la prise. La guerre n'existe pas; la photo fixe la vie quotidienne sans y faire référence. Autour des personnages, objets et décors se constituent en "syntaxe"¹² car ils sont des éléments connus et stables d'une image déjà imprimée, du type "moeurs et coutumes algériennes" : un étrange familier qui n'effarouche pas et où l'autre n'est pas dépouillé de son humanité. Cette fois, le soldat devient soldat-ethnologue. Deux techniques sont plus volontiers utilisées. La *photogénie* où l'image est elle-même embellie (c'est-à-dire en général sublimée) par des techniques d'éclairage, d'impression, de tirage", par des jeux de lumière, de couleurs, par le "flou du mouvement"¹³, *l'esthétisme* lorsque la photographie se fait peinture.

Ce n'est plus le heurt de l'accumulation et de la décontextualisation mais le fondu de l'enchaînement et du quotidien vécu. Les photos se constituent en séquences pour signifier une permanence, une ancestralité, messages signifiants pour 1960 où les Algériens étaient niés dans leur entité.

Les photographies s'organisent en récit. Les premières sont celles de femmes et d'enfants dans leurs occupations quotidiennes: allaiter, préparer le couscous, la galette, travailler la poterie, faire la lessive et filer la laine; par la diversité de l'expression des visages, la beauté des gestes, les regards souvent complices, elles sont comme une contre-réponse au premier album. Puis trois photos, autour du métier à tisser, font transition entre le dehors et le dedans, métier à tisser au statut ambigü puisqu'il apparaît à la fois comme une protection et une prison. Les enfants apparaissent alors, seul ou en groupe, grappe colorée sur un banc de pierre. Vient une vieille femme au sourire avenant, à nouveau une mère portant son petit sur le dos puis une

"grande" soeur reproduisant ce geste. Avant de passer à la série qui réunit, au milieu des burnous et des chevaux, pères et filles, deux photos forment transition, photos de sang. La guerre? Non. C'est le sang du mouton sacrifié, sang "interne" en quelque sorte à cette communauté villageoise. La juxtaposition de la première avec la seconde ne peut pas ne pas évoquer le sang féminin. C'est ensuite l'alternance entre le dedans (la mosquée) et le dehors (la fête), opposition traitée cette fois sur le plan collectif. C'est la séquence la plus colorée : "longtemps j'ai rêvé l'Algérie en couleurs" disait l'un des appelés interviewé dans *Les Années algériennes...* La fin du récit marque l'éloignement, préparant le lecteur à quitter cet univers. Elle contient quatre photos-souvenir de famille, avec les deux couples de harkis, celle de la mechta vue de l'hélicoptère. La clôture est une scène "biblique", scène de labour, promesse d'avenir.

Si l'on compare le premier et le second album, on peut synthétiser les différences. Alors que dans le premier il n'y a ni décor, ni contexte, le second est entièrement contextualisé mais en supprimant la guerre. Dans le premier, les portraits sont isolés, dans le second, la femme n'est jamais seule et elle n'est pas la seule en scène. Cette remarque induit d'un côté le danger de la solitude, de l'autre, la protection de la collectivité. Dans le premier album, nous avons des visages qui se laissent voir mais qui ne se laissent pas lire alors que dans le second la mise en scène sociale est pleine de signification. L'atmosphère est complètement opposée : tristesse infinie, contrainte et refus contre sourire, sérénité, complicité même. L'effet recherché est celui d'une interrogation que devrait provoquer l'anomalie et de retrouvailles dans la quiétude pour la vie aux champs. Rien ne nous dit qu'on est dans un village "protégé" par l'armée française: sinon, comment comprendre la présence des supplétifs de l'armée française, photographiés comme le sont des soldats en permission?¹⁴

On peut donc avancer que le portrait fixe, la photo d'identité, a ici une signification plus agressive, plus dynamique, plus dérangeante que l'enchaînement qui aurait pu être plus suggestif du contexte et qui livre une image plus statique et idéalisée du village algérien. La misère même, visible, est esthétisée par les techniques photographiques.

Le texte d'accompagnement

A des photos sans guerre, Leïla Sebbar associe un texte où la guerre est assez présente comme rappel historique. La guerre intervient surtout dans des comparaisons ou dans l'usage de sens figurés ("l'intrus qui le mitraille"). Il y a recherche d'atténuation des termes fortement connotés, comme, par exemple, l'emploi du terme de harki, relayé par celui, plus officiel et moins connoté, de "supplétif de l'armée française". Lorsque le texte commente l'image, c'est sur le mode de la déploration de leur statut après la guerre et non sur celui de la contextualisation de ce statut pendant la guerre. Un seul texte, celui de la p.64, dénonce un peu violemment les guerres coloniales. Écrit en 1990, le texte fait plus sa place au conflit palestinien-israélien qu'à la guerre d'indépendance algérienne : ainsi la vingtième photo introduit une photo qui n'est pas sans rappeler la scène du cheval du très beau film de Michel Khelifi, *Noces en Galilée*, alors projeté dans les salles parisiennes. Pour l'accompagnement de la photo de la p.49, L.Sebbar évoque Jérusalem et la mosquée d'El-Aqsa. La photo suivante évoque Jérusalem.

En fait ce qui revient constamment dans le texte, ce sont les obsessions thématiques ou descriptives d'autres textes de L.Sebbar : le monde de l'émigration, la gestuelle et le corps des femmes avec leur sang, leurs tatouages ou autres indices identitaires, l'emprisonnement de la

chevelure, leur cercle, le secret de la langue, allusion qui introduit un murmure des femmes dans les photographies silencieuses:

"De l'autre côté, si on traverse la mer, assises en rond sur les bancs des squares de banlieue, les filles, les cousines, les soeurs des femmes des Hauts-Plateaux bavardent, les petits au milieu des mères contre leurs cuisses et leurs flancs, sans voile, les cheveux couverts du foulard à fleurs et noué sur le haut du front, comme dans la cour des maisons basses. Etrangères au regard hostile des Indigènes¹⁵, elles se parlent, et la rumeur, de l'une à l'autre circule dans le secret de leur langue."

On peut constater que le texte, dépendant de la photo, ne parvient pas à lui imposer sa marque. Il reste en lisière :

"l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image (...) C'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image (...) en une sorte de vibration seconde, presque inconséquente."¹⁶

Dans *Fragments du discours amoureux*, Barthes écrivait encore : "L'image est péremptoire, elle a toujours le dernier mot : aucune connaissance ne peut la contredire, l'aménager, la subtiliser". Cette domination explique sans doute que des romanciers puissent revenir sur ces photographies et, à partir d'elles, écrire leur partition particulière.¹⁷

Femmes algériennes 1960: suite...

Les photos de Marc Garanger, celles du premier album, travaillent l'imaginaire d'écrivains ces dernières années. On ne s'étonnera pas que le premier soit Leïla Sebbar. En 1996, dans son recueil, *La jeune fille au balcon*, une nouvelle porte le titre, "La photo d'identité". La nouvelliste se fixe sur une de ces photos et en fait le prétexte narratif de son récit. En 2000, Nourredine Saadi se souvient lui aussi de ces photographies et son imagination de romancier dérive d'une photo à l'anecdote dans une séquence de *La Maison de lumière*.¹⁸

Dans la nouvelle de L.Sebbar, la photo choisie a traversé la mer et elle est signalée par le jeune Yacine, fasciné par les photos et le passé de son pays, à la devanture d'une librairie qui, bien entendu, s'appelle la Librairie des Deux Rives. Cette photo-là l'a cloué longtemps devant la vitrine. Toutefois, pour ménager un effet de suspense, on ne nous la décrit pas, on ne nomme pas l'album. On glisse alors vers un autre personnage, un homme seul qui marche dans le froid de la ville et qui ne regarde pas la librairie. La narration revient après plusieurs parenthèses à la photo. Le jeune Yacine est toujours "scotché" à la vitrine. Cette fois, il déchiffre le titre de l'album de Marc Garanger et regarde la femme qui ressemble à sa mère. Il sent alors une présence tout près de lui : "l'homme regarde les photographies dans la vitrine." Plus tard, Yacine s'explique à lui-même les raisons qui font qu'il n'a pas parlé de la photographie à ses copains. Dans ce monologue intérieur (p.70), il décrit la photographie et on reconnaît celle de la p.11 de Marc Garanger. L'homme et l'enfant se retrouvent ensemble devant la librairie : "Ils regardent la photographie de la femme berbère assise devant un mur blanc." Yacine se décide à entrer et à regarder l'album : une autre femme attire son attention, celle de la p.62, reproduite aussi en couverture. L'homme, à son tour, se décide à entrer, il tremble, il semble bouleversé ; Yacine le fait asseoir près du poêle. Il raconte alors son histoire : une de ces photos est celle de sa mère qui, à partir de cette prise, a perdu l'esprit. Sur l'ordre de sa grand-mère, il a d'abord recherché le

photographe à la caserne pour lui dérober son appareil. Mais il ne l'a pas trouvé et, depuis qu'il est en France, il le cherche pour le tuer et, par ce geste, restituer son âme à sa mère. On a ainsi un condensé un peu schématique de la fameuse interdiction de l'image en islam : "ma grand-mère répétait que l'oeil de fer avait donné le mauvais oeil à sa fille". C'est elle qui lui a raconté toute la séance de photographie, intrusion brutale et viol dans l'univers des femmes du village : "Ta mère était belle, la plus belle femme du village. Elle s'était cachée, mais les soldats l'ont trouvée, ils ne l'ont pas battue, mais ils l'ont traînée jusqu'au banc contre le mur blanc..." Après son récit, l'homme se lève, va vers l'album posé sur la table de la librairie, déchire soigneusement le portrait de sa mère et déclare :

"-Voilà, c'est fini. J'ai tué le soldat photographe et ma mère me reconnaîtra quand j'arriverai chez elle, au village. C'est fini. Au revoir, madame." (p.83)

L'histoire qu'invente N.Saadi est plus vraisemblable et moins stéréotypée quant aux croyances populaires des Algériens. Il change le lieu puisqu'aussi bien l'essentiel est de conserver le contexte de la guerre de libération. Il situe l'anecdote violente à Miramar, près d'Alger avec l'installation d'une SAS (Section administrative spécialisée). Un beau matin, les parachutistes peignent un numéro sur chaque porte du Village indigène. Puis ils font venir un photographe "un grand blond vêtu d'une tenue militaire peu commune et qui s'est longtemps promené dans le Village, prenant des photos comme un touriste." Vient la décision de photographier tout le monde pour établir à chacune et à chacun une carte d'identité puisque, désormais, chaque Algérien est Français. Malgré les protestations, personne ne peut échapper :

"Fiévreux, tremblotant, le sergent-photographe passait devant son objectif ceux du Village un à un. Enveloppant leur corps, leurs bras, les jeunes filles ne montraient leur visage que lors du furtif instant du clic, foulard hâtivement rejeté libérant leurs cheveux de jais. Le photographe avait peine à soutenir leurs regards.

Soudain, au tour de Mouny, ardent visage ovale aux yeux de miel, il resta un moment saisi, comme impuissant à appuyer sur son déclencheur, puis brutalement mitraille son visage, une, deux, trois fois : on aurait dit qu'il voulait la tatouer dans sa mémoire." (p.223)

Se retrouvant seul à développer ses négatifs, il fantasme violemment en contemplant la jeune fille:

"Prendre l'autre par la violence, le viol de l'oeil.

Des larmes coulèrent de ses yeux, deux gouttes dans le bain où flottaient ces portraits qui lui renvoyaient un mélange de honte et de désir.

Il tira deux photos de Mouny, décida d'en garder une.

Pour lui. Pour cette guerre. Pour le désir de cette inconnue, la beauté de ce visage." (p.224)

Quelques jours plus tard, ce sergent saute avec sa patrouille sur une bombe dans la Casbah. On retrouve sur lui la photo de Mouny¹⁹. Cela déclenche une opération de représailles qui sème la terreur dans le village : les paras finissent par emmener Mouny pour l'interroger à la caserne: "ils la ramenèrent, inerte, saccagée, délirante. Des jours d'interrogatoire. Comment aurait-elle pu savoir pourquoi le sergent-photographe portait sa photographie?" (p.225) Le calvaire de Mouny n'est pas fini. En proie à la violence des hommes, elle passe de la sauvagerie des paras à celle de ses frères qui, pour venger leur honneur, la pendent à un figuier. Et le narrateur de conclure, énigmatique : à l'adresse du photographe? A celle des mâles de la tribu? à la nôtre ? : "La photographie, une apparence comme toutes les images, peut tromper. Jusqu'à la mort."

Il était intéressant, pour mesurer l'impact des photographies de Marc Garanger, de finir notre analyse par ces deux "excroissances" littéraires auxquelles son travail a donné naissance. On constate que dans l'un et l'autre cas, l'idée de viol est sous-jacente. Elle est traitée sur le mode symbolique et dans le monde de l'émigration -en différé en quelque sorte- par Leïla Sebbar. Elle est traitée sur le mode concret, du désir et du refoulement sexuels, au pays, pendant la guerre même par Nourredine Saadi. Ces deux créations permettent de saisir combien l'objectivité de la photographie est illusoire, à quel point elle est document comme les textes, comme les archives, à quel point elle parle de la guerre en un discours polysémique que seul l'emprisonnement par un autre discours peut circonscrire et canaliser. Ainsi, l'imaginaire de la guerre se construit à partir de toutes ces sources, elles-mêmes plurivoques et obligeant les deux "rives" à dialoguer pour l'inscrire dans les mémoires.

¹ - L'album a été édité en 1982 à Paris aux éditions Contrejour.

² - *Sociologie d'une révolution. L'An V de la révolution algérienne*, (Paris: Maspero, 1959). Les pages renvoient à la réédition de la petite collection Maspero. Les citations faites se trouvent, respectivement, aux pages 20, 24 et 26. Comment ne pas faire état du fameux dévoilement des Algériennes sur la place du Forum à Alger, le 13 mai 1958? Pierre Le Goyet, colonel de l'armée française, le raconte dans son ouvrage, *La Guerre d'Algérie* (Paris: Perrin, 1989), p.157, sous le titre, "La manifestation des femmes à Alger": "Inattendue elle aussi, elle revêt un caractère particulier : un fleuve blanc et voilé monte vers la grande place au milieu des "you-you" et des acclamations des Européennes. D'un balcon, une jeune musulmane harangue ses soeurs. Elle les invite à quitter leurs vêtements traditionnels qui les éloignent de leurs "soeurs" françaises, à s'engager dans une voie moderne et à seconder les efforts de l'armée et de l'administration pour que l'Algérie évolue vers le progrès. Les haïks et les voiles sont arrachés, certains sont brûlés. Ce ne sont peut-être que des symboles, mais ils sont significatifs d'une évolution brutale.

Soustelle, au cours d'un rassemblement sur le Forum, le soir même, louera ce geste, y voyant la manifestation de leur désir d'émancipation." F.Fanon dans *Sociologie d'une révolution*, op. cit., écrit, après avoir analysé la transformation des relations hommes/femmes favorisée par la lutte: "Ignorant ou feignant d'ignorer ces conduites novatrices, le colonialisme français réédite à l'occasion du 13 Mai sa classique campagne d'occidentalisation de la femme algérienne. Des domestiques menacées de renvoi, de pauvres femmes arrachées de leurs foyers, des prostituées, sont conduites sur la place publique et *symboliquement* dévoilées aux cris de: "Vive l'Algérie française!" Devant cette nouvelle offensive ré-apparaissent les vieilles réactions. Spontanément et sans mot d'ordre, les femmes algériennes dévoilées depuis longtemps reprennent le haïk, affirmant ainsi qu'il n'est pas vrai que la femme se libère sur l'invitation de la France et du général de Gaulle." (p.46)

³ - Benjamin Stora est un des spécialistes du nationalisme algérien et de la guerre d'Algérie/guerre de libération nationale. Il était l'historien conseiller de la série télévisée dont il est question. Les propos que nous citons sont repris à un entretien dans *Le Quotidien d'Algérie* du 17 décembre 1991, pp.12-13, Propos recueillis par Akram Belkaïd.

⁴ - Dans cette chronologie, le 13 mai 58 est noté: rien sur le "dévoilement" des Algériennes. Cf. notre note 2.

⁵ - Cet album a été réédité, en format plus réduit, dans la collection "Cahiers d'images" en 1989.

⁶ - On notera qu'une fois encore la contrainte est inversée.

⁷ - Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, (Paris: Le Seuil, 1982). Reprise aux p.9 et sq. de son article de *Communications* en 1961, "Le message photographique" ; et aux p.279 et sq. de "Droit dans les yeux", texte de 1977 pour un ouvrage collectif sur *Le regard*. Les citations données sont prises dans le premier article.

⁸ - Cf. notre note 2 pour la mise en contexte. Dans *Le harem et les cousins*, G.Tillion signale qu'en Algérie le voile a joué "pendant la Guerre de Sept ans, divers rôles stratégiques" (p.207). (Paris: Le Seuil, 1966), rééd. Coll. Points Civilisation, 1982.

⁹ - Second article cité, p.279.

¹⁰ - arti. cit. id., p.281.

¹¹ - Cf. "Orphée noir", reproduite dans *Situations III*, (Paris: Gallimard), p.229.

¹² - R.Barthes, premier article cité, p.17.

¹³ - R.Barthes, id., p.17.

¹⁴ - Cf. pour imaginer une des représentations de ces villages, *Tombéza* de Rachid Mimouni, (Alger: Laphomic, 1984). Rééd. chez Stock.

¹⁵ - On aura compris qu'il s'agit ici des Français.

¹⁶ - R.Barthes, premier article cité, p.19.

¹⁷ - Cf. pour tout ce développement, des analyses déjà amorcées dans mon article à paraître dans un ouvrage collectif coordonné par Michel Laronde sur Leïla Sebbar (Toronto: Ed. de la source, 2001): "La position de l'observatrice : étude de la photographie chez Leïla Sebbar".

¹⁸ - Le recueil de L.Sebbar a été publié au Seuil : la nouvelle se trouve aux pp.59 à 83. Le roman de N.Saadi a été édité chez Albin Michel : la séquence forme le chapitre 14 de la partie IV, pp.221 à 225.

¹⁹ - Aucune précision dans la description ne permet d'identifier, dans l'album de Garanger, la photo choisie, contrairement à Leïla Sebbar.