

# Images, lettres et sons

DANS **VINGTIÈME SIÈCLE. REVUE D'HISTOIRE** 2011/1 n° 109 , PAGES 227 À 236  
ÉDITIONS **PRESSES DE SCIENCES PO**

ISSN 0294-1759

ISBN 9782724632064

DOI 10.3917/vin.109.0227

Date de mise en ligne : 09/02/2011

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-1-page-227?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Images, lettres et sons

## « Objectifs bulles »... pour les historien(ne)s !

« Objet culturel [longtemps] non identifié », pour plagier un titre de Thierry Groensteen, la bande dessinée s'est pourtant imposée au 20<sup>e</sup> siècle, et particulièrement après 1945, comme un bien culturel et une pratique culturelle de masse. Reconnue aujourd'hui comme le neuvième art, elle a acquis ses lettres de noblesse. Secteur clé de l'édition, on assiste à son autonomisation croissante et elle dispose désormais de ses librairies spécialisées, de ses salons ou festivals. Diversifiant son lectorat, au prix d'un glissement du rayon jeunesse vers le public adulte, elle multiplie les expositions et entre au musée. Objet de collection mais aussi de marchandisation, *via* de multiples produits dérivés, son succès dans la société et sa place dans le paysage culturel sont tels qu'on se demande bien pourquoi elle resterait en dehors du territoire des historiens.

Paradoxalement, notamment au regard de la situation de son cousin et contemporain le cinéma, la bande dessinée semble toujours en quête de légitimité scientifique et académique chez les historiens. Disant cela, nous n'oublions pas les articles pionniers des premiers numéros de *L'Histoire* (Michel Vovelle ou Pascal Ory) ou encore l'intérêt affiché par la revue *Vingtième Siècle*, dès sa création en 1984 (Pascal Ory, Henry Rousso). Depuis ces temps fondateurs, du tournant des années 1970-1980, la BD s'est d'abord progressivement, et non sans mal, imposée dans l'enseignement de l'histoire comme un outil pédagogique (nous pensons ici à notre professeur de collège Luc Révillon, devenu par la suite formateur pédagogique sur le sujet et aujourd'hui auteur reconnu dans l'univers BD), avant d'investir lentement le champ de la recherche universitaire. De fait, en lien avec le développement de l'histoire culturelle notamment, la bande dessinée n'est plus ignorée par les

mémoires de recherche, les grandes revues ou les colloques. Néanmoins, si la percée est réelle, elle demeure encore timide et les travaux universitaires qui interrogent les rapports entre bande dessinée et histoire ne sont pas si nombreux. C'est précisément le pari audacieux d'un récent ouvrage collectif publié sous la direction de Michel Porret, *Objectifs bulles*<sup>1</sup>. Celui-ci, qui a réuni autour de lui une dizaine de contributeurs<sup>2</sup>, souligne d'emblée combien la bande dessinée reste le « parent pauvre de l'université contemporaine » (p. 18). Notons qu'au cœur de cette démarche volontariste, Michel Porret plaide utilement pour un recours à l'image comme un droit à « citation indispensable au travail critique de l'historien. Ici, les « citations imagées » ne vis[ant] nulle démarche commerciale et irrespectueuse du copyright que détiennent les éditeurs » (p. 10). Aussi est-ce tout l'intérêt mais également la vertu de ce collectif que de proposer un double regard : d'une part, l'histoire de l'objet BD (en particulier, le chapitre introductif de Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », les trois âges de la BD « médiévalisante » présentés par Alain Corbellari (p. 85-109) ou Viviane Alary pour le *tebeo* espagnol) et, d'autre part, l'Histoire comme objet dans la BD avec une tension constante et problématique entre fiction et réalité. Ne sont considérées ici que les BD qui font le choix de la fiction, même si la recherche du réel y apparaît croissante. À ce sujet, on relève deux tendances lourdes. L'une consiste à accompagner un récit de fiction de dossiers de sources primaires ou objectives qui l'ont plus ou moins nourri (*Un homme est mort* par Étienne Davodeau ; *Azrayen* de Frank Giroud, *Les*

(1) Michel Porret (dir.), *Objectifs bulles*, Genève, Éd. Georg/L'Équinoxe, 2009, 302 p., 22 €.

(2) Viviane Alary, Alain Boillat, Danielle Chaperon, Frédéric Chauvaud, Alain Corbellari, Sébastien Farré, Philippe Kaelin, Philippe Marguerat, Olivier Roche, Yan Schubert.

*Archives secrètes de L'Épervier* par Patrice Pellerin, etc.). L'autre joue de préface ou postface d'historiens apportant un discours « légitimant » au récit présenté (*Carnets d'Orient* de Jacques Ferrandez). Inversement, sont exclues de ce collectif les BD à visée pédagogique revendiquée. Ce genre a sans doute son intérêt et certainement ses adeptes, en particulier en matière d'histoire militaire dans un registre proche de « l'histoire bataille » (à titre d'exemple, le récent *Nuts ! La bataille des Ardennes* de Willy Harold Vassaux), mais atteint vite, selon nous, ses limites, tant sur le plan du plaisir de lecture que de la prétention didactique.

Ceci étant posé, dans quelle mesure et comment la BD peut-elle constituer un sujet d'étude voire une source pertinente pour l'historien ? Plutôt qu'une juxtaposition des douze chapitres à l'œuvre dans cet ouvrage collectif, par essence pluriel, nous préférons privilégier librement quelques pistes qui y sont proposées pour « historiciser » l'objet BD, en les croisant avec notre expérience.

Bien entendu, et sans nous étendre davantage, il importe au préalable de souligner combien la BD constitue pour son concepteur et son lecteur un support très particulier qu'il convient au chercheur de bien appréhender comme tel. Ainsi, entre image fixe et image animée, elle témoigne d'une influence, réciproque et féconde, avec le cinéma sans se confondre avec lui tant elle dispose de ses codes et de son propre langage. De même si, dans la bande dessinée, le discours passe d'abord par l'image, les textes ne sauraient être négligés ; bien que, une fois encore, ils ne fassent pas de la BD un sous-genre littéraire ou une variante plus ou moins abâtardie de la littérature, mais participent d'une forme originale de littérature graphique.

Dès lors, on retiendra la problématique de Sébastien Fauré (p. 181-202) : « comment lire Astérix ? », surtout lorsque l'on sait que « René Goscinny s'est toujours opposé à une interprétation intellectuelle et politique de son œuvre » (p. 188). Nous apprécions la prudence de l'auteur constatant que « s'il ne semble pas qu'Astérix soit le produit d'une réflexion aboutie sur les rapports entre la France et son passé récent » (p. 189), on retrouve néanmoins dans les albums des traces du présent (allégorie caricaturale d'une certaine

France gaullienne, actualités politiques ou culturelles du moment, stéréotypes nationaux à l'heure de la construction européenne ?) et du passé proche, comme la mémoire prégnante de Vichy et de l'Occupation (exprimée au-delà d'un discours récurrent sur un certain « esprit de résistance », particulièrement au tournant des années 1960, avec des albums comme *Le Combat des chefs*, *Le Bouclier Arverne*, voire *Astérix et le chaudron magique*). La question centrale du lien entre sources et BD apparaît également posée dans de nombreuses communications, ouvrant ainsi certaines perspectives méthodologiques. Dans cet esprit, presque tous les auteurs d'*Objectifs bulles* soulignent, comme souvent, la parenté avec le cinéma, et beaucoup insistent, de manière plus neuve, sur la fréquente consanguinité entre BD et image fixe (dessin de presse, affiche, caricature, photographie). On notera en particulier les réflexions de Yan Schubert sur la place de la photographie dans la représentation du génocide en BD (p. 161-180). De même, savoir comment Hergé s'est construit « un imaginaire latino-américain » – et quelles étaient ses sources pour aborder un continent, traité à trois reprises entre 1938 et 1976 mais où il n'a personnellement « jamais mis les pieds » –, constitue un préalable incontournable à toute analyse critique de ce corpus (Philippe Marguerat, p. 233-253). Nul doute, sous cet angle, que la « dissection » de l'œuvre d'Alan Moore par Danièle Chaperon (p. 275-298), en y distinguant la part de vrai, de véridique, de vraisemblable... et d'imaginaire s'avère stimulante pour l'historien.

Enfin, nous ne pouvons que suivre la démarche d'Olivier Roche dans son projet « d'encyclopédie » et « de bibliographie raisonnée » de la galaxie Tintin. Il décline parfaitement la richesse des supports et la diversité nécessaire des regards pour bien appréhender l'objet BD, certes en collectionneur, mais aussi en chercheur (p. 272). De fait et en élargissant le propos, il paraît indispensable de toujours bien considérer qu'une BD, comme n'importe quelle source imprimée, est datée. Elle s'inscrit donc dans un environnement politique, social, culturel... qu'il convient de contextualiser. La démonstration est particu-

lièrement convaincante pour la perception de la menace des armes de destruction massive dans la bande dessinée francophone de guerre froide. Ici, l'analyse de Michel Porret (« La grande menace », p. 203-231) trouve un écho dans la solide étude d'Aurélien Lozes<sup>1</sup>, pour témoigner combien la BD est bien la fille de son temps. De la même façon, lorsque cela est possible ou pertinent, il importe au chercheur abordant un corpus de BD, de se renseigner sur ses conditions d'élaboration. L'enjeu consiste alors à ériger en objet d'histoire la genèse de l'œuvre étudiée, c'est-à-dire son processus de création, de production, de diffusion, tout en conservant à l'esprit que le corpus analysé a pu donner lieu à plusieurs niveaux d'écriture. En empruntant à la génétique littéraire, ou plus encore à « l'approche palimpseste » du cinéma chère à Sylvie Lindeperg, la méthode appliquée à la BD peut s'avérer prometteuse, en raison de la nature même de l'objet : celui-ci fait souvent l'objet de versions et de chronologies différentes entre la ou les versions prépubliées dans la presse périodique ou spécialisée et la version album éditée parfois plusieurs fois. Un détour par *L'Étoile mystérieuse* ou *Tintin au pays de l'or noir* suffit à se convaincre du bien-fondé d'une telle méthode. Enfin, nous ne saurions trop recommander une approche « archivistique » de la BD, par une démarche qui articule systématiquement le corpus étudié, avec des archives non dessinées ou externes. « Le catalogue » d'Olivier Roche trouve ainsi tout son intérêt lorsqu'il souligne l'importance de croiser l'œuvre avec des recherches sur son auteur (biographie, entretiens, correspondance, témoignages de collaborateurs, etc.), la maison d'édition, la réception ou des études ultérieures (articles, essais), voire le cadre normatif (commissions de contrôle ou de censure dont des travaux coordonnés par Thierry Crépin ont montré la richesse). De la même manière, lorsqu'il existe une version prépubliée, la lecture du périodique dans son ensemble, et pas seulement à la page de la planche étudiée, s'avère

indispensable. On constate alors que, dans l'environnement immédiat de l'œuvre, d'autres histoires dessinées ou non, le courrier des lecteurs voire l'éditorial ou des publicités viennent parfois renforcer son message pour le lecteur !

C'est au prix de ses recherches que la BD peut devenir une formidable source de l'historien pour saisir une part d'imaginaire social et participer ainsi à l'histoire des représentations – comme pour les « prisons de papier » de Frédéric Charraud (p. 111-135). Souhaitons que dans les années à venir se multiplient les travaux et ouvrages collectifs de qualité tel celui dirigé par Michel Porret, « au risque du plaisir » (p. 36) ! La place est large tant il reste à défricher dans le domaine par exemple, en matière « d'approche genrée », la BD étant longtemps restée, par ses auteurs et par son lectorat, un monde plutôt masculin.

Marc Bergère

## **Mad Men, à la recherche du temps perdu**

*Les Cahiers du cinéma* consacrent la une de leur numéro de l'été 2010 aux « Séries, une passion américaine » avec, en pleine page, la photographie de Betty Draper, un des personnages principaux de *Mad Men*<sup>2</sup>. Dans son numéro du 27 août 2010, l'hebdomadaire *Elle* consacre ses pages mode à « l'allure *fifties* », faisant référence au « look *Mad Men*, la série qui fait fureur ». De l'univers de la mode à celui du cinéma, la série s'impose comme une référence, unanimement saluée par la critique, ayant remporté quatre Golden Globes et quatre Emmy Awards, qui récompensent les œuvres télévisuelles.

Un tel traitement reflète depuis les années 1990 la reconnaissance grandissante des séries télévisées, principalement américaines, comme œuvres artistiques en tant que telles et non seulement comme produits de consommation courante<sup>3</sup>. Les personnages de *Mad Men*, série diffusée en France sur Canal + et TPS Star, évoluent,

(1) Aurélien Lozes, « Menaces et peurs de guerre froide dans les albums de Buck Danny et Blake et Mortimer, 1946-1967 », mémoire de master 2 en histoire contemporaine, Université Rennes-II, 2006.

(2) Matthew Weiner, *Mad Men*, AMC, trois saisons, quatrième saison en cours, 2007.

(3) Marjolaine Boutet, « Sixante ans de séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2, 2010.

à la fin des années 1950 et au début des années 1960, dans l'univers des publicitaires de la Madison Avenue. Son titre est un triple jeu de mots entre le nom de l'avenue, la publicité (*ad*) et la folie créatrice dont se targuaient les représentants de la profession (*mad*). Son créateur, Matthew Weiner, a été scénariste et producteur de la série *Les Soprano*, production phare des années 2000, diffusée sur HBO. Il a profité de la nouvelle liberté de ton et des nouvelles possibilités scénaristiques offertes aux États-Unis par les chaînes câblées. Depuis les années 1950, les séries traditionnelles sont diffusées sur les grandes chaînes en accès libre (*networks*) et leur fabrication obéit à des contraintes de rythme dictées par les nombreuses coupures publicitaires. À partir des années 1990, les chaînes câblées payantes visent un public plus cultivé, plus aisé, et sont moins soumises aux règles de la censure et de la bienséance. AMC, la petite chaîne câblée généraliste qui diffuse *Mad Men*, a à son tour pris position sur ce créneau commercial de séries de qualité, même si son appartenance au bouquet de base des câblo-opérateurs américains, équivalent américain des chaînes françaises de la TNT, ne la dispense pas de publicités. La série compte treize épisodes par saison et dispose d'une enveloppe limitée, dans un contexte de réductions budgétaires dues à la crise, à tel point qu'elle est produite à la fois par AMC et par le studio Lionsgate.

Les créateurs de *Mad Men* ont eu la ferme volonté d'inscrire la série dans une époque, celle de l'âge d'or de l'économie et de l'*American dream*. L'intrigue commence en 1959, année de sortie de *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. Comme Roger Thornhill (Cary Grant), Don Draper, le personnage principal de *Mad Men*, est un publicitaire. Mais là où le héros de *La Mort aux trousses* est pris pour un autre contre sa volonté, le MacGuffin<sup>1</sup> de *Mad Men* est le lourd secret, fondé sur une usurpation d'identité, que cache Don Draper, brillant et mystérieux directeur de l'agence Sterling Cooper. Cet artifice scénaristique importe finalement peu, car la série ne repose

pas sur le suspense. *Mad Men* s'appuie sur l'imaginaire de cette époque par le soin apporté aux costumes, aux coiffures et aux décors. Il en ressort une véritable esthétique qui explique comment *Mad Men* peut être cité dans un article sur les tendances « rétro » de la mode. La série joue sur le fantasme d'une Amérique des années 1950 sûre de sa puissance, société d'opulence dans laquelle les banlieues aisées regroupent un cinquième de la population et représentent un véritable mode de vie. Les objets de consommation sont largement mis en avant : machine à laver le linge, télévision, réfrigérateurs et automobiles. La trajectoire de Don Draper est un condensé de cette destinée américaine : né dans une famille de fermiers pauvres pendant la Grande Dépression, il travaille d'abord comme vendeur puis connaît une rapide ascension sociale jusqu'à disposer de son propre bureau à Manhattan. Le contraste avec l'époque actuelle est souligné par des détails qui choquent : en permanence, les personnages fument ou ont un verre d'alcool à la main et, quand la famille Draper pique-nique, la nappe est secouée sans hésitation, les restes du repas abandonnés dans la nature.

C'est un petit monde clos, confortable, des fauteuils en cuir de Sterling Cooper aux intérieurs douilletts des maisons de banlieue. Blanc, cela va sans dire, si on excepte quelques garçons d'ascenseurs, bonnes ou nounous. La rumeur de l'histoire l'atteint quand même, avec des allusions précises : élection puis assassinat de John F. Kennedy, mort de Marilyn Monroe, guerre de Corée à laquelle a participé Don Draper, guerre froide avec la crise des missiles à Cuba. Au fil de la série se dessinent aussi les évolutions de la société avec le mouvement pour les droits civiques et les Freedom Rides, l'affirmation des homosexuels et même le développement d'un nouveau type de capitalisme illustré par le rachat brutal de Sterling Cooper par une firme britannique.

Si elle se limitait à ces aspects, la série n'aurait d'autre intérêt que celui d'une reconstitution minutieuse. Mais ses auteurs, s'ils ramènent les Américains à la période la plus fantasmée de leur histoire, le font pour en souligner la noirceur et les tensions. Leur regard est corrosif à l'égard

(1) Prétexte au développement d'un scénario selon Alfred Hitchcock.

d'un mythe qui s'est imposé largement au-delà des États-Unis. Dans *Mad Men*, outre les jeux de pouvoir entre les personnages, il est question de violence des rapports sociaux, entre hommes et femmes, entre collègues, concurrents et associés, entre chefs et subordonnés. Les relations de classe, de genre et de race s'entremêlent de façon subtile. La situation des femmes est un des aspects les plus intéressants abordés par la série. Les années 1950 ont été marquées par un discours conservateur qui mettait en avant le modèle victorien de la femme au foyer, alors même que beaucoup d'entre elles, représentées dans la série par les nombreuses secrétaires, accédaient à des emplois tertiaires. Betty Draper, l'épouse de Don, souffre terriblement de l'ennui et des infidélités répétées de son mari. D'épisode en épisode, elle gagne en autonomie jusqu'à envisager adultère et divorce. Au sein de Sterling Cooper, la jeune Peggy Olson, embauchée comme secrétaire, promue au poste de créative, subit jalousies et discriminations malgré cet accès à un poste plus qualifié. Joan Harris, efficace responsable des secrétaires, se marie et abandonne à grand regret un métier qu'elle adore afin de satisfaire à la norme sociale.

Les héros de *Mad Men*, jusqu'à ce qu'ils dérapent, sont des icônes impeccables, filmées en contre-plongée : froideur hitchcockienne de la blonde Betty Draper, élégance virile du séduisant et impassible Don Draper. Ils semblent nous immerger dans le passé des mélodrames de Douglas Sirk et de l'âge d'or du cinéma classique hollywoodien. Matthew Weiner revendique pourtant plutôt la férocité et le réalisme social des études de mœurs de Chabrol. La perfection des apparences se fissure en permanence face aux événements, aux changements économiques et sociaux. Ainsi une soirée d'anniversaire, avec enfants et amis, dans la banlieue aisée de New York, commence comme un cliché : le père monte une cabane dans le jardin pour ses enfants avant de filmer leurs facéties avec sa caméra. Mais le vernis craque et, sous prétexte d'acheter un gâteau d'anniversaire, il s'enfuit pour boire seul dans sa voiture. L'assassinat de John F. Kennedy, dans un épisode réalisé par Barbet Schroeder, est un autre de ces moments où la série bascule du glamour

vers le drame, avec des personnages désespérés et des repères qui volent en éclat.

La question se pose alors de la réception de la série. Aux États-Unis, elle connaît un succès croissant mais qui demande à être relativisé : moins de trois millions de téléspectateurs quand *Lost* et *Desperate Housewives*, diffusées sur ABC en comptent entre dix et vingt millions. De tels chiffres font cependant l'impasse sur la diffusion par téléchargement, légal ou illégal, sur la commercialisation par DVD ou sur iTunes et sur le très important succès critique. En l'absence d'étude précise, quelques hypothèses sur les ressorts de cette réussite peuvent néanmoins être émises. *Mad Men* porte certes un regard critique sur le passé des États-Unis, mais joue également en partie sur la nostalgie de cette époque. « Revisitez l'Amérique des années 1960 », proclame le site français officiel de la série. Il existe, comme pour le cinéma classique hollywoodien et les films de Douglas Sirk, une autre lecture possible, plus subversive, celle de la critique sous-jacente d'une société où l'individualisme est proclamé, mais dans laquelle l'individu n'est pas heureux, celle aussi de la description méticuleuse de rapports de domination et de manipulation, au sein de l'entreprise comme dans la vie privée. Cette ambivalence n'est finalement pas très étonnante, car les créateurs de séries, comme les cinéastes hollywoodiens en leur temps, naviguent entre impératifs économiques et affirmation d'une œuvre personnelle.

La puissance d'évocation de *Mad Men* résulte sans doute de ce double aspect, alliance de la noirceur et du glamour. C'est le paradoxe de son succès et de son charme nostalgique, alors même que la série dépeint une réalité sociale très violente et un monde des années 1950 en train de disparaître. Une production culturelle en dit sans doute plus sur son époque que sur celle qu'elle met en scène. Si Matthew Weiner a commencé à écrire le scénario du pilote dès 2000, la série n'a trouvé acquéreur qu'en 2007 et chacune des trois saisons a été produite au fur et à mesure. La coïncidence avec la crise économique mondiale n'est pas complète, mais elle prend tout de même du sens. Elle explique en partie l'intérêt de donner à

voir une époque où les certitudes sont ébranlées, où les personnages sont guettés par la fragilité et l'instabilité, toujours sur la corde raide, prêts à basculer, victimes du décalage entre les apparences et la réalité.

Sylvain Pattieu

## Ils ont quitté l'Algérie

Une exposition itinérante<sup>1</sup>, réalisée avec le concours de plusieurs institutions publiques<sup>2</sup> ou privées (Association French Lines), et bénéficiant de l'expertise d'archivistes et d'un historien spécialiste des pieds-noirs (Jean-Jacques Jordi), propose au public une réflexion sur le départ précipité de pieds-noirs et de harkis d'Algérie, entre 1961 et 1962. La plupart des « rapatriés<sup>3</sup> » étant rentrés par bateaux, il s'agit d'aborder, à partir de témoignages variés et des archives des compagnies maritimes, la séquence d'un exode qui se transforme, historiquement, en exil, avec l'installation définitive des pieds-noirs et d'une partie des harkis dans l'ancienne métropole<sup>4</sup>. Visitée par de nombreux pieds-noirs et harkis (ce dont témoigne le cahier destiné à la collecte des impressions des visiteurs), cette exposition s'adresse à un public plus large, également concerné par les différentes facettes du déclin des empires coloniaux.

Un tel projet a supposé à la fois de multiplier les documents (témoignages, photographies, affiches, films, objets personnels) et de préciser le cadre contextuel dans lequel sont élaborées, puis

(1) Présentée dans plusieurs villes des départements de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, ainsi que dans l'Hérault et les Pyrénées-Atlantiques, elle était proposée à Perpignan du 18 janvier au 14 février 2010. Elle a également fait l'objet d'un ouvrage dirigé par Jean-Jacques Jordi, Christelle Harir et Aymeric Perroy, *Les Valises sur le pont : mémoires du rapatriement maritime d'Algérie, 1962*, Rennes, Marines éditions, 2009, 127 p., 32,50 €.

(2) Mission interministérielle aux rapatriés, région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, conseils généraux des Bouches-du-Rhône, de l'Hérault et des Pyrénées-Orientales, Institut national de l'audiovisuel.

(3) Terme, ajusté à partir de 1961, à la gestion de la décolonisation, voir Yann Scioldo-Zürcher, « Faire des Français d'Algérie des métropolitains », *Pôle Sud*, 24, 2006, p. 15-28.

(4) Jean-Jacques Jordi, *De l'exode à l'exil : rapatriés et pieds-noirs en France*, Paris, L'Harmattan, 1993.

interrogées, les sources – qui ne délivrent de connaissances qu'à travers la médiation d'une problématique. D'où le croisement, ici, d'une double perspective, seule capable d'exposer la souffrance vécue à l'échelle des individus (en temps individuel, au sens de Braudel<sup>5</sup>), mais aussi d'explicitier les conditions qui permettent de comprendre les raisons à l'origine du drame (en temps social), et ainsi d'éviter un double écueil : celui d'une histoire des rapatriements coupée des processus politiques et des structures sociales à travers lesquels ils font sens, et celui d'une séquence radicalement coupée des individus qui l'ont vécue (et de leur savoir).

C'est la raison pour laquelle l'exposition évoque le temps court de la tristesse, dont la traversée de la Méditerranée est l'un des moments d'expression paroxystique ; un temps fort de la souffrance vécue dont témoignent les photographies d'une population entassée sur les quais, puis sur les ponts des navires de la Compagnie générale transatlantique (à laquelle est accordée le monopole des transports entre la France et l'Algérie à partir du 19 mars 1961), enfin dans les salles d'attente de Marseille ou de Port-Vendres, au moment où les passagers sont définis, rétrospectivement, comme se trouvant « en attente d'un destin ». La traversée n'épuise toutefois pas la question de la tristesse, puisque plusieurs documents issus de collections privées rendent compte de fragments d'« histoire existentielle » souvent mal informés par le dépouillement d'archives officielles témoignant, surtout, du travail administratif de l'État colonisateur. Par exemple, le choix des quelques objets personnels à emporter dans l'urgence (livres, photographies, et plus généralement tout objet petit et léger) permet d'illustrer les questions fugitives qui précèdent le « rapatriement » : comment concentrer « une vie dans une valise » et choisir ce qui peut être conservé avant un départ précipité ? Comment réagissent des individus anonymes dans les périodes de violence marquées par des séries d'attentats perpétrés par l'Armée de libération algérienne comme

(5) Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.

par l'OAS ? Que pensent ceux qui embarquent dans l'urgence pour la métropole ? Et que dire du contraste, suggéré par les photographies, entre des soldats du contingent heureux d'embarquer vers la France parce que la guerre est finie, et la tristesse des pieds-noirs quittant une Algérie où ils sont nés ? Le traitement de ces questions se traduit par la répartition des documents en trois espaces d'exposition, pour partie enchevêtrés : le premier est consacré aux navires (affiches, photographies, maquettes de bateaux), aux affiches de films et aux témoignages de rapatriés recensés par les compagnies maritimes et consignés dans des archives privées ; le second propose des documents qui permettent de saisir la question coloniale au-delà du temps court du rapatriement (manuels scolaires à usage des Français d'Algérie, documents statistiques sur les rapatriés, affiches destinées aux touristes montrant une Algérie attrayante) ; le troisième offre aux visiteurs de visionner des images d'archives, puisées dans le fond de l'Institut national de l'audiovisuel, et qui concernent l'Algérie coloniale comme les rapatriements et leurs suites.

Mais ces documents relatifs à l'exode ne font sens que rapportés au temps long de l'Algérie coloniale (cent trente ans), présenté à partir de documents d'archives et restitué au sein d'une chronologie spécialement réalisée pour cette exposition – et ainsi bien ajustée au besoin de présenter le contexte de l'exode des pieds-noirs et des harkis. Située à l'entrée de la salle d'exposition, comme pour offrir au visiteur les repères jugés indispensables à la visite des autres espaces, ladite chronologie est entamée en 1830 (moment de l'occupation du port d'Alger sur l'ordre de Charles X) et achevée en 1962. Signalons qu'elle comporte autant d'éléments sur l'histoire coloniale générale (1830-1958) que sur l'objet de l'exposition (les départs de 1961 et 1962) : les principales étapes de la construction d'une population, les Français d'Algérie, y sont mentionnées (senatus-consulte de 1865 séparant Français citoyens et non citoyens, décret Crémieux naturalisant les juifs d'Algérie en 1870, francisation des Européens d'Algérie à partir de 1889), tout comme les

conflits relatifs au statut des différentes populations créées de toutes pièces par le droit colonial (rejet du projet Blum-Viollette en 1936-1937, insurrection de 1954 et débuts de la « guerre d'Algérie »). En outre, ces différents « groupes » sont tous définis, même si certains le sont de façon élaborée (les harkis comme membres d'une harka ou comme ensemble des supplétifs de l'armée française<sup>1</sup>), tandis que d'autres sont présentés de façon plus lapidaire (les pieds-noirs comme « Européens naturalisés Français<sup>2</sup> »). On pourrait également questionner les usages de la chronologie, une histoire franco-algérienne bornée à la période 1830-1962 risquant de fossiliser un peu arbitrairement la situation coloniale et pouvant contribuer à maintenir l'illusion d'une sorte d'exception coloniale dans la société française (l'Algérie et la France respectivement pensées, au-delà de 1962, comme une colonie et une puissance coloniale) ; à l'inverse, une perspective temporelle plus large autoriserait à mieux mettre à distance cette vision « coloniste<sup>3</sup> ». Pour autant, une telle perspective n'est pas celle des concepteurs de l'exposition ici présentée.

En atteste un recul critique par rapport aux modes de socialisation des Français d'Algérie dans la société coloniale, bien illustré par la présentation des couvertures de manuels scolaires de l'école communale rédigés par Aimé Bonnefin et Max Marchand (*Histoire de France et d'Algérie : cours élémentaire, première année*, Paris, Hachette, 1957). En attestent, également, les documents consacrés à l'arrivée des pieds-noirs, tels que les cartes relatives à leur implantation sur tout le territoire métropolitain (notamment sur le pourtour méditerranéen et la région parisienne), ou encore la présentation des dossiers que devaient remplir les rapatriés lorsqu'ils arrivaient dans le département de l'Hérault : après les classiques ques-

(1) Selon la définition adoptée, les chiffres oscillent entre soixante mille et cent quatre-vingt mille personnes. Voir Tom Charbit, *Les Harkis*, Paris, La Découverte, 2006.

(2) Entre la situation des Français d'Algérie et celle des pieds-noirs, s'interpose le « rapatriement », ce qui fait des pieds-noirs un groupe récent. Voir Éric Savarese, *L'Invention des pieds-noirs*, Paris, Séguiet, 2002.

(3) Éric Savarese (dir.), *L'Algérie dépassionnée : au-delà du tumulte des mémoires*, Paris, Syllepses, 2008.

tions sur l'état civil et le lieu de résidence des trois dernières années, viennent les demandes prioritaires recensées par l'administration (logement, travail, aide, divers), et traitées par la suite dans l'urgence. De même, la question des harkis n'est jamais esquivée : il s'agit de décrire une « population invisible » qui compte vingt-cinq mille rapatriés officiels, et quelque soixante-trois mille autres partis autrement (certains sur les bateaux de l'armée, la contribution de la marine nationale au rapatriement des civils demeurant faible, à hauteur de 8 % du total), gérés au moyen d'une politique des camps (par exemple ceux de Rivesaltes ou du Larzac). En outre, leurs témoignages, sélectionnés parmi ceux d'auteurs connus (Fatima Besnaci-Lancou) ou anonymes, se croisent en permanence avec ceux des pieds-noirs.

Dans ces conditions, on comprendra que de multiples pieds-noirs et harkis ainsi que leurs descendants aient visité une exposition qui ne cadre pas avec le sentiment d'être oublié souvent ressenti par les « rapatriés », et cela même à l'heure du retour des « questions coloniales » sur le devant de la scène et de la fin de l'amnésie<sup>1</sup> : « Jamais je n'aurai pensé qu'un jour notre histoire puisse susciter quelque intérêt » (témoignage d'une femme rapatriée le 11 septembre 1962, à l'âge de 18 ans). Les petits textes consignés sur le cahier ouvert aux témoignages et impressions des visiteurs en rendent compte et permettent de souligner que si la souffrance est partagée par tous les rapatriés, les manières de percevoir l'histoire coloniale restent variables : entre une signature comme « un des plus grands drames du 20<sup>e</sup> siècle. La souffrance est toujours là. OAS vaincra » et une autre sur le registre « beaucoup d'émotion, j'avais 15 ans et je n'oublierai jamais », s'interposent à la fois un demi-siècle d'histoire et la diversité, aujourd'hui bien mesurée, des pieds-noirs<sup>2</sup>. Le regret sera de ne pas pouvoir analyser, faute d'éléments nécessaires, les réceptions des autres visiteurs (moins

présents ou moins soucieux de confier leurs sentiments).

En tout état de cause, une telle exposition montre qu'avec un certain nombre de précautions méthodologiques, et en dépit des difficultés notamment liées au contexte politique passé et présent (de l'Algérie française aux guerres de mémoires algériennes), il est aujourd'hui possible de montrer les questions coloniales, fussent-elles algériennes, au public ; et d'en traiter sans céder à la tentation de produire un récit ajusté à l'économie pulsionnelle ou aux pressions exercées par les groupes d'individus investis dans les guerres de mémoires algériennes. En effet, même si l'objet principal de la présente exposition, essentiellement dédiée à la séquence du retour par bateau, est limité, il n'est correctement saisi et illustré qu'à travers une plongée dans l'épaisseur du temps de l'Algérie coloniale, qui, seul, peut donner sens à des départs précipités. D'autres expositions, réussies sur l'Algérie, telle celle placée sous la direction scientifique de Jean-Robert Henry et initialement présentée à Aix-en-Provence avant de devenir itinérante<sup>3</sup>, atténuent progressivement l'impression d'une Algérie oubliée, méconnue et indicible.

Au temps de la fin de l'amnésie, c'est peut-être là le principal intérêt de la démarche visant à montrer l'Algérie au public : illustrer les ressources mobilisées pour questionner l'Algérie, et ainsi contribuer à dissiper l'illusion tenace d'une méconnaissance générale. En ce sens, les documents d'archives sont un peu à l'histoire ce que le journal de terrain est à l'ethnologue : un matériau à montrer avec les précautions utiles à sa compréhension, un corpus visant à illustrer une construction intellectuelle. Il faut souhaiter que l'exposition « Les valises sur le pont : ils ont quitté l'Algérie » puisse, à son tour, participer à mettre à distance un vieux malentendu, en contribuant à convaincre le public du dynamisme des recherches passées et présentes sur l'Algérie.

Éric Savarese

(1) Mohamed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La Guerre d'Algérie, 1954-2004 : la fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004.

(2) Clarisse Buono, *Pieds-noirs de père en fils*, Paris, Balland, 2004.

(3) Voir le catalogue de l'exposition, Jean-Robert Henry, *L'Algérie et la France : destins et imaginaires croisés*, Marseille, Centre des archives d'outre-mer/Mémoires méditerranéennes/Images en manœuvre, 2003.

## Images de Bretagne

Le livre de Christian Bougeard, *Gens de Bretagne, 1880-1960*, nous convie à une « visite guidée » en images d'un pan de l'histoire contemporaine de la Bretagne<sup>1</sup>. Conformément à la ligne éditoriale de cette collection, l'ouvrage entend faire découvrir, en donnant à voir et à comprendre, la vie des Bretons, dans ses réalités multiples, à partir du commentaire de très nombreux documents iconographiques, essentiellement photographiques, et d'une mise en contexte qui scande chaque chapitre et leurs différentes rubriques.

L'exercice n'est pas sans contraintes. D'une part, l'analyse ordonnée et réduite de l'image, sous forme de courts paratextes, comporte le risque d'une approche desséchante, imposée aux lecteurs, réduisant la réalité observée aux dimensions de la reproduction quand elle ne nous éloigne pas de l'image elle-même. D'autre part, les photographies disponibles retranscrivent les perceptions dominantes d'une époque dont il est parfois difficile de s'émanciper comme le montrent, encore aujourd'hui, nombre d'albums photographiques consacrés à la Bretagne où celle-ci apparaît figée dans une vision passéiste et folklorique. Bien conscient de ces pièges, l'auteur s'est efforcé, non sans difficultés, de les contourner. Bon connaisseur de l'histoire contemporaine de la Bretagne, Christian Bougeard a su dégager les principaux aspects de la vie des Bretons de cette période et trouver les documents nécessaires pour les illustrer. Certaines images, bien choisies, ont même cette capacité, par leur sujet et par l'effet visuel qu'elles provoquent, de synthétiser une société à l'exemple de cette cérémonie de mariage à Languidic (Morbihan), en 1910, où il nous semble découvrir toute une époque dans le regard des différents personnages face à l'objectif du photographe.

Cette quête de l'image juste s'est principalement appuyée sur le riche fonds Hachette, mais Christian Bougeard a pu également utiliser d'autres ressources photographiques afin d'appréhender toute la diversité de la société bre-

tonne d'alors. Malgré tout, certains déséquilibres persistent, avec la surreprésentation, constatée par l'auteur, de la Basse-Bretagne et des années 1900-1914. Les clichés privilégient ainsi une vision traditionnelle de la région et relativisent les processus de modernisation qui la traversent à partir de l'entre-deux-guerres. Ce déséquilibre est renforcé par la perception de la région qui véhiculent les photographies d'époque, délivrant souvent des représentations stéréotypées, particulièrement à travers des séries de cartes postales qui contribuent à forger et fixer l'image de la Bretagne. La fonction du texte d'accompagnement, dont la vertu n'est pas moins grande, consiste alors à encadrer le pouvoir des images en leur donnant un sens en rapport avec le savoir historique.

Découpé en grands chapitres, l'ouvrage replaçait donc les « gens de Bretagne » à la fois dans leur cadre d'existence et leurs activités professionnelles. Chaque chapitre débute par une reproduction photographique, sur une double page, dont la qualité s'apprécie autant dans sa fonction illustrative que sur le plan esthétique. Celle qui ouvre le chapitre consacré à un siècle d'histoire politique de la Bretagne nous montre ainsi des manifestants bloquant l'entrée de la cathédrale de Nantes, le 22 février 1906, afin d'empêcher les Inventaires. L'image dévoile une foule massive et virevoltante d'hommes, pour l'essentiel, qui souligne l'agitation et le tumulte caractérisant l'événement. Ici aussi, l'image démontre sa capacité à synthétiser un moment d'histoire comme en témoigne cette photographie, prise en 1944, de ce jeune homme pendu par des soldats allemands au balcon d'une maison d'une rue vide et sinistre de Rostrenen, vision difficilement soutenable de la barbarie nazie.

Au fil des chapitres et des clichés, la Bretagne se découvre comme une terre de contrastes. Contraste entre un monde des villes, très minoritaire, et des campagnes qui forment l'ossature de la société bretonne. Contraste également entre l'Argoat et l'Armor, entre la Bretagne tournée vers l'intérieur, vers la terre, et la Bretagne littorale tournée vers la mer. Si la première prédomine, la seconde s'affirme de manière croissante

(1) Christian Bougeard, *Gens de Bretagne, 1880-1960*, Paris, Le Chêne, 2009, 296 p., 39,90 €.

durant la période. Le rapport des Bretons à la mer, déjà ancien, prend, en effet, une dimension économique majeure avec l'essor de l'industrie de la conserve. De multiples photographies nous montrent l'univers des pêcheurs et celui des ouvriers et ouvrières qui désormais œuvrent à la transformation des produits de la pêche. Mais la place croissante du littoral dans la vie régionale tient aussi, de plus en plus, à l'essor du tourisme. De nombreux clichés illustrent la diversité des sites touristiques bretons et soulignent le processus qui mène à « l'invention des côtes » en Bretagne à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Ces bambins en maillots de bain, sans doute en colonie de vacances, qui se tiennent par la main au bord de l'eau, en 1939, sur une plage de Trégastel, anticipent déjà l'invasion des plages bretonnes par les enfants du *baby boom* une trentaine d'années plus tard.

L'ouvrage nous plonge ainsi, au fil des clichés photographiques, dans la spécificité de la période étudiée, entre un « monde qui s'en va » et un « monde qui advient » (Michel Lagrée<sup>1</sup>), entre un monde saturé de traditions, par un discours photographique qui se veut parfois ethnographique, et une modernité qui s'affirme progressivement. La difficulté résidait dans la représentation iconographique d'une « terre de traditions » surtout au regard d'un imaginaire, toujours prégnant, qui tend à la confiner dans cette perspective. L'attention portée au choix des photographies par l'auteur ne lui permet pas toujours d'éviter – mais pouvait-il en être autrement ? – ces poses photographiques visant à mettre en valeur, par exemple, les caractéristiques des costumes « traditionnels » bretons dans une approche parfois désincarnée. Pourtant, bien souvent, la qualité esthétique des photographies bouscule et transcende la dimension illustrative. La photographie de ces paysannes de l'île de Batz se rendant, en 1906, au marché pour y vendre leurs porcelets est sur ce point emblématique. Le jeu des ombres et des lumières, dans une confusion des plans et des

sujets, donne à l'image une force visuelle surprenante. Lui fait écho une procession masculine au pardon du Pouldu (Sud-Finistère) en 1903. À la blancheur du costume du prêtre et des enfants de chœur succède la masse compacte des fidèles dont les têtes découvertes se dégagent au-dessus des costumes sombres. On croit revoir, le temps d'un premier regard, *L'Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet.

Si l'évocation de la société rurale, ses travaux et sa culture, marquée par l'emprise du catholicisme, renvoie peut-être trop facilement au poids des traditions, l'avancée de la modernité n'est cependant jamais très loin. La photographie de l'archevêque de Rennes, Mgr Mignen, à la proue d'une vedette motorisée dans un des bassins de Saint-Malo, au début des années 1930, afin de bénir les goélettes pavoisées à l'occasion du pardon des Terres-Neuves, fixe ainsi le moment, ici sans doute plus long qu'ailleurs, de leur coexistence. Surtout, les quelques photographies des centres urbains des années 1960 indiquent combien l'avènement des Trente Glorieuses et l'urbanisation triomphante qui les caractérise marquent véritablement l'entrée dans une Bretagne modernisée. C'est, du reste, dans ces photographies, pourtant relativement banales, que se manifeste le pouvoir de restitution de l'image, plus que le texte, des changements profonds du quotidien.

Malgré les limites imposées par la documentation disponible qui, parfois, oublie les hommes et les femmes pour privilégier les lieux – d'où ces espaces étrangement vides de l'arsenal de Brest ou des petites villes bretonnes –, l'entreprise menée par Christian Bougeard n'en est pas moins une vraie réussite. Sans prétendre à l'exhaustivité, *Gens de Bretagne* fait revivre avec bonheur l'atmosphère d'une époque à la fois si proche et déjà si lointaine.

David Bensoussan

(1) Michel Lagrée, *Religion et culture en Bretagne (1850-1950)*, Paris, Fayard, 1992.