



HAL
open science

Les images de l'identité

Denis Vidal

► **To cite this version:**

Denis Vidal (Dir.). Les images de l'identité. DENIS VIDAL. Autrepart, 2002, (24)205 p, 2002. ird-01292551

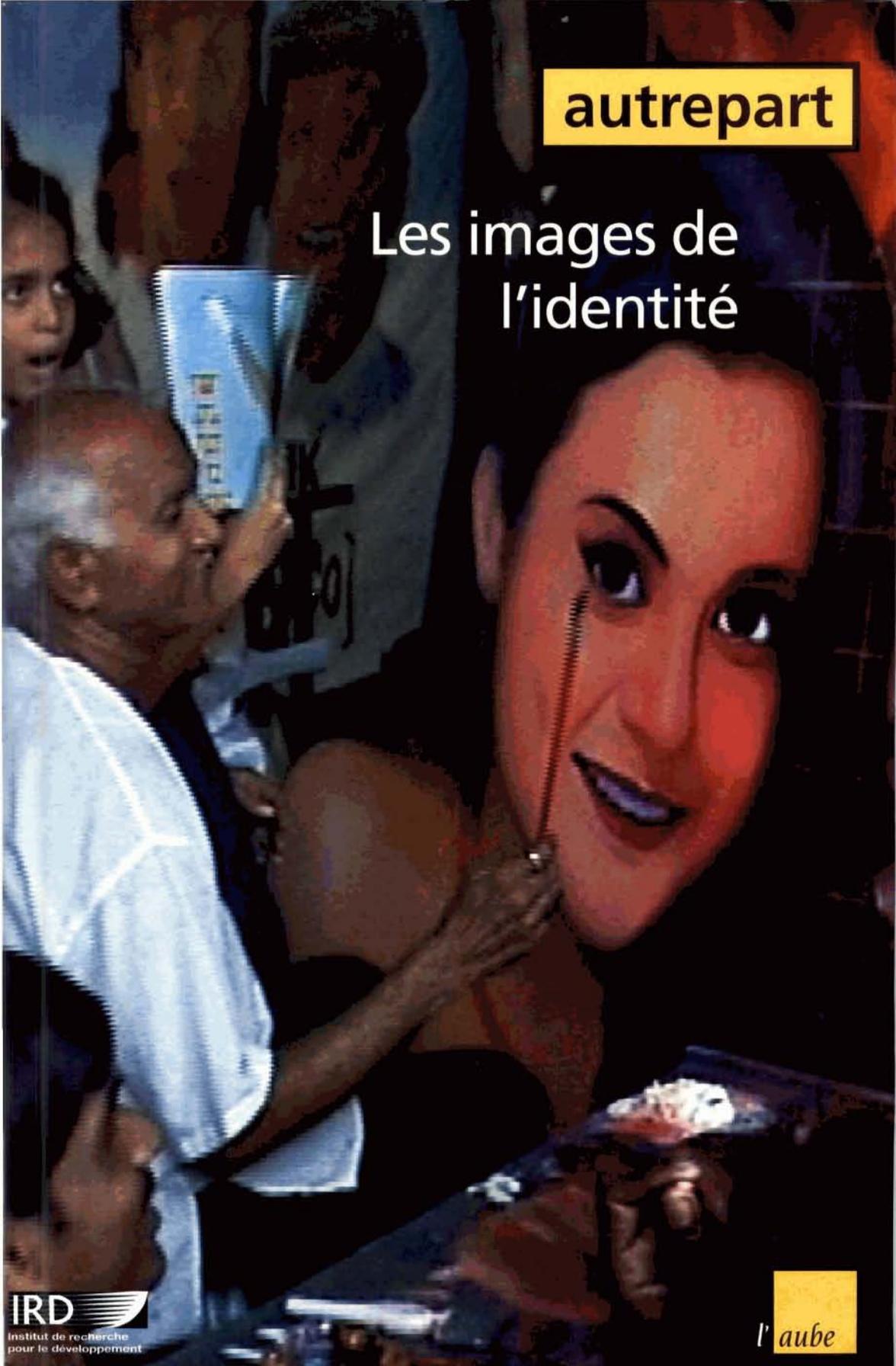
HAL Id: ird-01292551

<https://ird.hal.science/ird-01292551>

Submitted on 23 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



autrepart

Les images de l'identité

Autrepart est une revue à comité de lecture coéditée par l'Institut de recherche pour le développement (IRD) et les éditions de l'Aube. Son objectif est de promouvoir la réflexion sur la complexité et les dynamiques des sociétés du Sud, en mouvement permanent pour penser et redéfinir leur propre réalité. Ces sociétés font face à des changements économiques, sociaux, politiques, écologiques,... Les phénomènes de mondialisation relativisent l'autonomie des États, les inégalités intra et internationales se creusent, des transformations majeures affectent tantôt les politiques des États, tantôt la nature même des institutions. Les réactions et les adaptations multiformes des sociétés du Sud à ces changements sont au cœur des interrogations de la revue.

Le caractère transversal des sujets abordés implique en général de rassembler des textes relevant des différentes disciplines des sciences sociales.

Comité de rédaction

Carole Brugeilles, René Collignon, Véronique Dupont*, Philippe Gervais-Lambony, Nolwen Henaff*, Marie-José Jolivet, Jean-Yves Martin*, Marc Le Pape, François Roubaud.

*Équipe rédactionnelle.

Comité de parrainage

Claude Bataillon, Jean Coussy, Alain Dubresson, Françoise Héritier, Hervé Le Bras, Elikia M'Bokolo, Laurence Tubiana.

Secrétariat de rédaction

Dominique Lopès

autrepart

Institut de recherche pour le développement (ex-Orstom)

32, avenue Henri-Varagnat

93143 Bondy cedex

Tél. 01 48 02 55 72 - Fax 01 48 47 30 88

e.mail : autrepart@bondy.ird.fr

Les instructions aux auteurs sont envoyées sur demande par le secrétariat.

Abonnement : Éditions de l'Aube, le Moulin du Château, 84240 La Tour d'Aigues

Tél. 33 (0)4 90 07 46 60 - Fax 33 (0)4 90 07 53 02, e.mail : mcsimon.aube@wanadoo.fr

abonnement France : 55 euros - étranger : 79 euros

Notre site internet, régulièrement actualisé, est consultable à l'adresse suivante :

<http://www.bondy.ird.fr/autrepart>

autrepart

Les images de l'identité

**Éditeur scientifique :
Denis Vidal**

Numéro 24

Déjà parus :

Les Arts de la rue dans les sociétés du Sud, Michel Agier et Alain Ricard

Familles du Sud, Arlette Gautier et Marc Pilon

Variations, 1997

Empreintes du passé, Edmond Bernus, Jean Polet et Gérard Quéchon

Communautés déracinées dans les pays du Sud, Véronique Lassailly-Jacob

Échanges transfrontaliers et Intégration régionale en Afrique subsaharienne, Johny Egg
et Javier Herrera

Variations, 1998

Drogue et Reproduction sociale dans le Tiers Monde, Éric Léonard

La Forêt-monde en question, François Verdeaux

Les Identités contre la démocratie, René Otayek

Variations, 1999

Le Sida des autres. Constructions locales et internationales de la maladie, Claude Fay

Survivre grâce à... Réussir malgré... l'aide, Bernard J. Lecomte, Jean-David Naudet

Logiques identitaires, Logiques territoriales, Marie-José Jolivet

Variations, 2000

Afrique noire et Monde arabe : continuités et ruptures, Emmanuel Grégoire, Jean Schmitz

Des écoles pour le Sud : stratégies sociales, politiques étatiques

et interventions du Nord, Marie-France Lange

Les Jeunes : hantise de l'espace public dans les sociétés du Sud, René Collignon,

Mamadou Diouf

Variations, 2001

Les Fonctionnaires du Sud entre deux eaux : sacrifiés ou protégés ?, Marc Raffinot,

François Roubaud

Gérer la ville : entre global et local, Élisabeth Dorier-Apprill, Sylvie Jaglin

Diasporas, développements et mondialisations, Rosita Fibbi, Jean-Baptiste Meyer

Variations, 2002

Couverture : atelier graphique des éditions de l'Aube

Illustration : Un atelier de peintres d'affiches de cinéma à Bombay,
photo © Emmanuel Grimaud

© Éditions de l'Aube, IRD
(Institut de recherche pour le développement), 2002

ISBN 2-87678-812-8
ISSN 1278-3986

Sommaire

Denis Vidal: Introduction. Aux lisières de l'image	5
Jean-François Werner: Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines	21
Emmanuel Grimaud: Les contagions « filmi »: le spectateur et l'art de mêler les plans dans le cinéma de Bombay	45
Agnès Serre: Construction d'une identité urbaine par l'utilisation d'imagerie. Le cas de Benguï, favela d'Amazonie brésilienne	69
Bezunesh Tamru, Dominique Couret: Addis-Abeba 2001: des images, des jeunes et des jardins	89
Marie-José Jolivet: Images de Guyane, entre réduction et cloisonnement	107
Anne de Sales: L'histoire comme vous ne l'avez jamais vue: un film népalais	125
Sophie Houdart: L'image ou sa dissolution au moment de la préparation de l'exposition internationale japonaise de 2005	141
Notes de lecture	
Thomas Tufte, <i>Living with the Rubbish Queen. Telenovelas, Culture and Modernity in Brazil</i>	185
Mireille Lecarme-Frassy, <i>Marchandes dakaroises entre maison et marché. Approche anthropologique</i>; Jeanne-Françoise Vincent, <i>Femmes Beti entre deux mondes. Entretien dans la forêt du Cameroun</i>	187
Laurent Bazin, Monique Selim, <i>Motifs économiques en anthropologie</i>	190
Chantal Blanc-Pamard, Hervé Rakoto Ramiarantsoa, <i>Le Terroir et son double. Tsarahonenana 1966-1992, Madagascar</i>	192
Yves Charbit (éd.), <i>La Population des pays en développement</i>	196
Résumés/Abstracts	199

Aux lisières de l'image

Denis Vidal *

« We must consider not only beholder's symptoms and behavior, but also the effectiveness, efficacy and vitality of images themselves; not only what beholders do, but also what images appear to do; not only what people do as result of their relationship with imaged form, but also what they expect imaged forms to achieve, and why they have such expectations at all » [David Freedberg].

Qu'il s'agisse d'images de facture traditionnelle ou de formes d'imagerie plus nouvelles ou plus singulières, une partie importante de la production visuelle est mise aujourd'hui au service de diverses formes d'identité collectives ou individuelles dans le monde. L'objectif de ce numéro est de proposer, à partir d'études de cas menées en Afrique, en Asie et en Amérique du Sud, un ensemble de réflexions et d'analyses sur le rôle que jouent, à notre époque, diverses imageries pour illustrer ou propager des logiques identitaires qui peuvent concerner des personnes aussi bien que des lieux ou des communautés.

Un domaine de recherches longtemps négligé

Si l'on excepte quelques rares recherches, généralement consacrées à des formes d'imagerie valorisées pour leur qualité artistique, c'est seulement depuis une date récente que l'on a commencé à s'intéresser sérieusement au rôle joué, ailleurs qu'en Occident, par les formes de représentation visuelle associées plus spécifiquement à la modernité (photographie, cinéma, images virtuelles, etc.) et au rôle que ces dernières peuvent jouer dans la définition des identités¹.

Ainsi, par exemple, l'étude de l'activité des photographes africains – qu'il faut distinguer soigneusement de l'histoire de la photographie en Afrique – constitue

* Chercheur en anthropologie, IRD, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (EHESS).

1 La raison de ce nouvel intérêt est due, entre autres facteurs, à une meilleure prise de conscience du rôle joué par l'imaginaire – et l'imaginaire visuel, en particulier – dans la définition des identités. L'ouvrage de référence dans cette perspective est celui de Benedict Anderson [1983] à propos de la construction de l'identité nationale en Indonésie; pour des développements plus récents dans cette perspective, voir, par exemple, Hjort, Mackenzie [2000].

encore pratiquement une *terra incognita* des recherches sur l'image, pour reprendre l'expression employée par Jean-François Werner, un des premiers chercheurs à s'être aventuré sur ce terrain et dont on trouvera ici une contribution portant sur l'influence de la photographie d'identité dans le continent africain.

Or, l'Afrique ne constitue pas une exception dans ce domaine. Les travaux portant sur des photographes indiens sont à peine plus nombreux que ceux qui portent sur des photographes africains². Pourtant, la photographie a commencé à se diffuser en Inde, à peu près à la même époque qu'en Europe, et les premiers photographes indiens sont les contemporains des pionniers européens ou nord-américains sur lesquels les études abondent. Comment expliquer, dès lors, le peu d'intérêt suscité jusqu'à récemment par la pratique de la photographie hors d'Occident? La même question vaut pour le cinéma, alors que ce dernier a été introduit en Inde une année à peine après l'avoir été en Europe³. La situation est d'ailleurs irréparable dans ce dernier cas, car une bonne partie de la production ancienne a été détruite, faute de soins. Arrêtons-nous brièvement ici sur quelques-unes des raisons principales qui rendent compte d'une telle situation.

La première d'entre elles est liée sans aucun doute au fait qu'à la différence de médiums plus traditionnels comme la peinture ou la sculpture, pratiqués depuis toujours, sous une forme ou une autre, dans la plupart des cultures, les formes d'imagerie récente comme la photographie ou le cinéma n'ont pas seulement été associées à la modernité. Pour des raisons plus discutables, elles l'ont été aussi à la culture occidentale. Ainsi a-t-il été longtemps considéré que la diffusion de la photographie ou du cinéma dans le monde témoignait avant tout de l'influence technologique et culturelle exercée par l'Occident sur les autres continents. Et si l'on excepte quelques créateurs individuels (des cinéastes d'ailleurs plutôt que des photographes) dont l'œuvre a retenu l'attention des amateurs éclairés, de telles pratiques ont pu sembler longtemps trop dépourvues d'authenticité pour retenir sérieusement l'attention de ceux qui s'intéressaient à d'autres cultures que la culture occidentale.

Dans ce volume, l'article de Sophie Houdart, consacré aux préparatifs de l'exposition universelle japonaise, témoigne cependant du fait qu'un tel point de vue est dépassé et qu'il ne viendrait plus à l'esprit de personne aujourd'hui – à cause du Japon en particulier – d'identifier toute forme de modernité technologique à l'Occident. Cela est particulièrement vrai dans le domaine visuel; et c'est peut-être aussi l'une des raisons pour lesquelles le regard que nous portons désormais sur l'usage de la photographie ou du cinéma dans le monde change très rapidement.

Mais, pour en revenir à la situation dont nous sommes aujourd'hui encore les héritiers, une autre raison explique le retard des études consacrées aux photographes ou aux cinéastes non occidentaux; c'est le rôle joué, dans l'imaginaire

2 Il n'y a véritablement que deux ouvrages qui peuvent actuellement faire référence en la matière: Gutman [1982]; Pinney [1997].

3 On a d'ailleurs assisté dans ce cas – du fait, en particulier, de l'influence prise par les *Cultural Studies* dans le milieu des universitaires indiens – à une transition particulièrement abrupte entre une période où l'étude du cinéma indien constituait un domaine largement négligé à une nouvelle période où celui-ci fait désormais l'objet de toutes les attentions. Voir, par exemple, Nandy [1997]; Madhava Prasad [1998].

comme dans la pratique de ces deux arts en Occident, par les pays « exotiques » et leurs habitants. Ces derniers ont constitué non seulement un thème privilégié mais aussi une raison non négligeable de leur succès, et cela pour plusieurs raisons.

Ainsi, dans un contexte largement marqué par la colonisation, la photographie puis le cinéma ont été immédiatement sollicités à des fins de contrôle policier et judiciaire, médical et administratif aussi bien qu'au service de toutes sortes d'entreprises « savantes »⁴. Et, comme le montre Jean-François Werner ici même, un tel usage officiel a laissé une marque profonde sur la manière dont la photographie est encore conçue aujourd'hui dans ces pays.

Mais, plus fortement encore – et c'est une raison importante du succès commercial de la photographie puis du cinéma à leurs débuts –, ces deux arts ont pu se targuer d'offrir aux Occidentaux une vision plus « réaliste » d'un monde qui leur restait profondément étranger et suscitait d'autant plus leur curiosité que seule une minorité de la population avait alors l'occasion de voyager. Cette vocation ne s'est d'ailleurs jamais démentie. Et l'une des premières exploitations populaires de tous les progrès technologiques qui ont pu exister jusqu'aujourd'hui dans le domaine de la photo ou du cinéma a toujours été la présentation de spectacles « exotiques » au regard des spectateurs occidentaux.

Il existe d'ailleurs, de ce point de vue, une troublante continuité depuis les origines de la photographie jusqu'à ce jour dans le choix des thèmes iconographiques liés à un tel usage de la photographie, dont témoigne par excellence l'imagerie associée au tourisme. C'est un point qui est au cœur de l'analyse proposée par Marie-José Jolivet dans ce numéro, sur les représentations visuelles consacrées à la Guyane depuis les débuts de la colonisation française. Là encore, cependant, le phénomène est beaucoup plus généralisé. On peut en voir la preuve dans la manière dont un grand nombre d'ouvrages photographiques à succès se complaisent à privilégier les représentations des pays « exotiques » qui reprennent, parfois presque à l'identique, des images qui n'ont cessé d'avoir la faveur du public depuis l'époque coloniale⁵.

Plus généralement, ce qui a longtemps caractérisé aussi bien les usages spécialisés que les usages plus populaires de la photographie ou du cinéma dans le monde non occidental est la profonde asymétrie des rôles attribués à chacun dans un tel contexte. Pour le dire simplement, il a pu sembler longtemps entendu que la vocation véritable des habitants des pays du Sud (similaire d'ailleurs en cela à celle qui était généralement réservée aux femmes) a longtemps été d'être photographiés ou filmés plutôt que de filmer ou de photographier; et s'ils se retrouvaient, à titre exceptionnel derrière le viseur, on s'attendait plutôt à ce que ce soit à titre de simples techniciens, en restant de la sorte au service du regard des autres. Peut-être la preuve caricaturale d'une telle situation est-elle la manière dont s'est longtemps maintenue, depuis les origines de la photographie et de la caméra, toute

4 Voir, par exemple, Ryan [1997].

5 On en a un parfait exemple avec la popularité d'ouvrages comme ceux de Roland et Sabrina Michaud qui se sont spécialisés – avec talent, d'ailleurs – dans la création d'ouvrages photographiques sur l'Asie où des scènes contemporaines sont systématiquement mises en parallèle avec des représentations plus anciennes; voir, par exemple, Michaud et Michaud [1981].

une mythologie populaire sur la « magie » qu'elle était censée incarner aux yeux des « indigènes ». La quête désespérée des touristes aujourd'hui, pour photographier « au naturel » les populations des pays du Sud qu'il leur est donné de visiter, perpétue d'ailleurs cette tradition par bien des aspects.

Cette asymétrie n'a été systématiquement remise en cause que récemment. On peut noter cependant le rôle joué en leur temps par des précurseurs comme Jean Rouch et quelques autres, en particulier dans le domaine de l'anthropologie visuelle. Pourtant, même dans un tel contexte, l'intérêt porté à la pratique de photographes ou de cinéastes non occidentaux traduisait moins la volonté d'étudier l'influence qu'ils pouvaient avoir sur leur propre société que le désir de déchiffrer le regard qu'ils pouvaient porter sur leur culture ou, plus exceptionnellement, la nôtre. Toutefois, ce dernier biais n'a rien de véritablement spécifique. C'est un problème méthodologique que l'on retrouve dans presque toutes les études concernant des images. C'est à ce niveau qu'il faut d'abord l'examiner.

Le pouvoir des images

En simplifiant les choses à l'extrême, on peut dire qu'il y a deux manières fondamentales d'envisager le rôle joué par les images : soit en mettant l'accent sur ce qu'elles représentent et sur la manière dont elles le représentent ; soit en s'intéressant aux effets qu'elles peuvent produire ou exercer en retour sur leur environnement. Certes, ces deux approches sont complémentaires. Mais elles n'ont pas pour autant retenu à titre égal l'attention des chercheurs ; et surtout, elles ont fait toujours l'objet de deux types d'approche très différents.

Rappelons-nous tout d'abord l'aisance avec laquelle nous associons toute image avec ce qu'elle est censée représenter : la notion même d'art non figuratif n'a-t-elle pas longtemps fait scandale en Occident ? Cela est encore plus vrai en ce qui concerne la photographie ou le cinéma⁶. Quand le pouvoir de représentation des images est interrogé, ce n'est généralement pas dû au fait que nous mettions en doute cette capacité en tant que telle ; nous nous inquiétons plutôt de la trop grande facilité avec laquelle nous sommes prêts à faire confiance aux images pour représenter le monde tel qu'il est. Notre attitude change pourtant du tout ou tout dès lors qu'il s'agit de prendre également en compte le pouvoir qui est prêté aux images d'être à même d'influencer ou d'agir sur le spectateur, indépendamment même de toute notion de représentation ou d'expressivité. Il y a là un paradoxe dont il est important de prendre toute la mesure.

En effet, la notion de représentativité de l'image a toujours joué un rôle important dans toutes les cultures, même si l'attention portée au réalisme de la représentation s'est accrue à l'époque moderne, grâce à la photographie en particulier. Mais il est vrai aussi que le pouvoir attribué aux images a toujours excédé un simple pouvoir de représentation, dans toutes les cultures et à toutes les époques, y compris la nôtre. Songeons au pouvoir sacré prêté à certaines images : contraire-

6 Un tel constat est magnifiquement analysé au début du célèbre essai de Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie* [1980].

ment à l'idée que beaucoup se font du monde contemporain, la popularité accordée à cette forme de pouvoir est plus grande encore de nos jours que par le passé⁷. De plus, elle concerne des formes de croyance qui ne se sont pas seulement maintenues mais aussi renouvelées. Il suffit de penser, de ce point de vue, à l'omniprésence du rôle joué par la propagande et la publicité à notre époque: il repose précisément entièrement sur la conviction que le pouvoir des images va bien au-delà d'un simple pouvoir de représentation.

En dépit cependant des investissements considérables fondés aujourd'hui sur la conviction que des images peuvent affecter les croyances comme les comportements de ceux qui s'y trouvent exposés, une telle perspective et la conception implicite des images sur laquelle elle se fonde restent encore très insuffisamment prises en compte et, à plus forte raison, analysées, dans les recherches qui portent sur les représentations visuelles. C'est d'ailleurs ce que souligne avec justesse l'historien de l'art, David Freedberg, dans l'un des rares ouvrages qui développent une conception plus équilibrée de ce point de vue: « Il faut considérer non seulement l'attitude et le comportement du spectateur, mais aussi l'efficacité et la vitalité propres aux images elles-mêmes; il faut prendre en compte non seulement la manière dont agissent les spectateurs, mais aussi la manière dont les images peuvent donner l'impression d'agir; non seulement ce que font les gens dans le cadre de leur relation avec des représentations imagées, mais aussi ce qu'ils espèrent voir s'accomplir par le biais de ces représentations, et pourquoi ils peuvent entretenir de tels espoirs. » Or, c'est seulement en envisageant la question de l'interaction entre les images et leurs spectateurs que l'on peut espérer renouveler les perspectives existantes sur le rôle des images dans la constitution des identités⁸.

Ainsi, en réunissant ici l'analyse d'un certain nombre de situations prises dans le monde entier où des images ont pu jouer des rôles, d'ailleurs très variés, dans la constitution de diverses formes d'identité individuelles ou collectives, nous voudrions contribuer à deux objectifs complémentaires: aider au rééquilibrage en cours pour que le monde non occidental occupe pleinement sa place dans le domaine des recherches sur les images à notre époque; participer, par ce moyen, au renouvellement du questionnement anthropologique sur les raisons qui permettent de mieux rendre compte du pouvoir prêté aux images non seulement « autrepars » et dans le passé mais, aussi bien, ici et maintenant. Cela suppose qu'une attention équivalente soit portée – comme le suggère la citation de David Freedberg mise en exergue de cette présentation – à la manière dont l'identité de personnes, de lieux ou de communautés peut être représentée par le biais d'images, comme à la manière dont ces images affectent en retour l'identité des personnes, des communautés et des lieux qui leur sont associés. C'est dans le même esprit que je voudrais brièvement présenter maintenant certains des éléments de réponse que les diverses contributions à ce numéro apportent à une telle perspective.

7 Voir, par exemple, dans le cas indien, Vidal [1997]; Babb, Wadley [1995].

8 C'est aussi le point sur lequel insiste fondamentalement Alfred Gell dans les analyses magistrales de son dernier ouvrage [1998].

Images de personnes

Le rôle joué par la photographie dans le colonialisme commence à être un peu mieux connu aujourd'hui⁹. De même s'intéresse-t-on désormais aux pratiques de la photographie de studio hors d'Occident¹⁰. L'originalité des recherches de J.-F. Werner, cependant, est de mettre plutôt l'accent sur les conséquences de l'époque coloniale sur le statut de la photographie en Afrique aujourd'hui, et surtout d'analyser l'influence d'une telle idéologie à partir d'un genre photographique – la photo d'identité –, dont il est le seul à avoir étudié toutes les implications dans le contexte africain. Ainsi, son ambition n'est pas seulement de montrer que la pratique de la photographie d'identité en Afrique a eu pour conséquence de perpétuer un mode de contrôle administratif et judiciaire prolongeant celui qui avait commencé d'être mis en place pendant la période coloniale, c'est aussi de montrer – pour reprendre une de ses formules – comment un tel genre photographique a pu marquer « de façon durable l'imaginaire africain contemporain ».

Pour argumenter son propos, J.-F. Werner concentre son attention sur la pratique photographique de Cornélius Augustt, un artisan d'autant plus représentatif de la photographie africaine qu'il est né au Togo, a été scolarisé au Ghana, formé à la photographie au Burkina Faso et qu'il a finalement exercé son activité en Côte d'Ivoire. Il analyse de la sorte la manière dont ce dernier a pratiqué son métier dans divers contextes (urbains ou villageois, par exemple), ainsi que les milliers de portraits photographiques qui sont contenus dans les archives de celui-ci. La conclusion la plus significative de sa recherche est de montrer que deux logiques de représentation visuelle – et non pas une seule – se combinent dans un tel corpus.

La première de ces logiques est aussi la plus prévisible. C'est celle qui accompagne, sur le plan visuel, la transition d'une forme d'identité collective à une autre : d'une part, en cherchant à minimiser toutes les marques visuelles qui renvoient à une identité des personnes, fondée sur la diversité de leurs appartenances sociales, culturelles ou ethniques ; d'autre part, en tentant d'y substituer, de concert avec d'autres procédures administratives (empreintes digitales, état civil, etc.), une nouvelle identité qui reviendrait à les définir plus exclusivement comme individus et comme citoyens.

Mais, comme le montre J.-F. Werner, une autre logique s'est mise simultanément en place avec la photographie de studio. Les studios photographiques en Afrique ne sauraient être analysés, en effet, comme de simples relais des pouvoirs publics, coloniaux ou étatiques ; ils ont également constitué – du fait même des possibilités qu'offrait leur dispositif – une des rares opportunités données aux individus de pouvoir redéfinir leur image dans une relative liberté par rapport aux pressions collectives qui s'exercent normalement sur eux. Le paradoxe de la photographie de studio est ainsi d'avoir constitué l'un des rouages du contrôle des individus par l'État, tout en offrant cependant à ces derniers un certain espace de liberté pour y redéfinir leur identité.

9 Voir, par exemple, Ryan [1997].

10 Voir, par exemple, Pinney [1997] ; Wendl [2001].

On retrouve là une problématique qui corrobore les conclusions de recherches récentes menées en Inde sur la photographie de studio. Par exemple, Satish Sharma ou Chris Penny ont également insisté dans leurs travaux sur la nécessité de remettre en question les conclusions des analyses sur la photographie – menées dans un contexte trop exclusivement européen – dès lors que l'on prenait effectivement en compte les usages de ce médium dans d'autres parties du monde. On sait l'importance accordée à la fonction indicielle de la photographie et la place qui lui est dévolue dans le contrôle administratif des populations. D'ailleurs, de tels usages avaient déjà été soulignés en leurs temps par des auteurs comme Roland Barthes ou Michel Foucault et ils constituent maintenant un important corpus de recherches. Néanmoins, l'extraordinaire succès commercial de la photographie dans le monde a été tout autant lié jusqu'à très récemment (et non pas seulement, comme on le croit souvent, pendant les quelques décennies qui ont suivi son invention en Europe) aux possibilités offertes par la photographie de studio de donner aux individus une certaine liberté de jeu sur le plan visuel par rapport aux contraintes qui conditionnaient leur apparence et leur environnement.

Tout ce qui précède ne saurait cependant nous faire oublier qu'une telle liberté reste essentiellement restreinte à un espace limité au temps de la pose et au studio, dont le souvenir ne se maintiendra jamais que par le biais de l'image photographique et de l'espace imaginaire que cette dernière définit mais aussi circonscrit. Mais qu'en est-il plus généralement de l'effet que des images peuvent produire dès lors qu'elles se mettent à exister, non plus seulement en tant que pures représentations, limitées à la matérialité de leur support, mais aussi dans la vie de ceux qui n'hésitent pas à s'en inspirer et à se créer un nouveau semblant d'identité par ce moyen? C'est à une telle question que s'intéresse plus particulièrement Emmanuel Grimaud en nous proposant une analyse inédite de la manière dont les spectateurs et les amateurs de films commerciaux à Bombay incorporent leur expérience cinématographique dans leurs propres existences aussi bien que dans leurs visions du monde et de la société. Dans de tels cas, la question n'est plus tant de savoir dans quelle mesure l'identité visuelle d'une personne va être représentée par une image que de se demander, à l'opposé, comment des images de films vont se réincarner dans leur environnement par le biais de leur audience.

Jusqu'ici, en effet, l'étude des audiences cinématographiques s'est trop souvent limitée, surtout dans le cas indien, à des spéculations peu vérifiables ou à des platitudes sociologiques. Cela est dû partiellement aux difficultés que l'on peut avoir à mener des enquêtes satisfaisantes dans ce domaine. Mais on ne peut ignorer la faiblesse certaine des prémisses méthodologiques à partir desquelles de telles études sont le plus souvent menées.

À en croire les conceptions sociologiques courantes dans ce domaine, pour analyser les réactions que suscite le cinéma – comme toute autre production culturelle, d'ailleurs, de ce point de vue – dans une audience donnée, il suffirait de « définir » les « attentes » supposées du milieu auquel appartient l'audience en présumant dès lors que ces attentes correspondent simplement aux caractéristiques sociales et culturelles du milieu en question. Inutile de le préciser: tout producteur de cinéma donnerait cher pour qu'il en soit vraiment ainsi. Le problème, cependant – comme

le savent bien tous les professionnels –, est qu'un film à succès reflète rarement d'une manière purement mécanique le goût de son public. Le test de sa réussite renvoie aussi à une autre logique. Comme le montre, en effet, Emmanuel Grimaud, chaque fois qu'un film commercial a vraiment du succès, c'est parce qu'il a su créer « son » audience, laquelle s'est chargée alors de constituer une caisse de résonance pour ce dernier de toutes sortes de façons que l'on ne saurait réduire seulement aux particularités socioculturelles du milieu en question, contribuant de la sorte à en démultiplier la popularité.

Fort d'avoir su ainsi se laisser guider dans ses enquêtes par une telle conception du rôle joué par l'audience, Emmanuel Grimaud peut alors nous proposer une description ethnographique étonnante des processus qui déterminent la popularité des films en Inde. Tout dépendra ainsi non seulement des commentaires, des conversations et des appréciations variées qui seront portées à propos des films, mais aussi, plus décisivement encore, de la manière dont chacun des éléments qui le composent (histoire, morale, acteurs, chants, dialogues, combats, costumes, etc.) va concourir à son succès en fonction de la manière dont ils pourront servir d'inspiration directe à son audience et se trouver ainsi incorporés de mille façons à l'existence des spectateurs.

En dernière analyse, la condition même pour que les images exercent leur influence est que s'abolissent les limites qui cantonneraient ces images à n'exister que sur les écrans ou même dans les salles obscures. La question est alors de savoir – comme le montre clairement Emmanuel Grimaud en mettant l'accent sur la notion de « test » – quel est le degré concret de répliquabilité d'un film, d'un acteur, d'un style d'une histoire, d'une chanson, etc.; et cela, non seulement dans l'univers relativement neutre des écrans de cinéma et de télévision, mais aussi dans la vie, la mémoire, les manières d'être de leurs audiences.

Les approches de Jean-François Werner et d'Emmanuel Grimaud sont ainsi complémentaires l'une de l'autre: la première est plutôt centrée sur la manière dont l'identité de personnes données s'incarne dans des images tandis que celle d'Emmanuel Grimaud montre à l'inverse comment des images peuvent, à leur tour, se réincarner dans des personnes. C'est d'ailleurs une dialectique assez semblable que l'on retrouve dans les contributions de ce numéro qui mettent plus spécifiquement l'accent sur le lien qui peut s'établir entre certaines formes d'imageries et des lieux ou des communautés.

Images de quartier

On en a un premier exemple avec l'étude d'Agnès Serre sur la représentation de quartiers populaires urbains au Brésil. Dans le cas qu'elle étudie, en effet, deux représentations semblent devoir dominer: la première est celle que privilégient les médias conservateurs qui, de manière classique, présentent ce quartier pauvre comme un foyer d'activités illégales ou subversives où règnent la misère et l'insécurité. La seconde, très différente, est celle qu'offrent des organisations non gouvernementales et caritatives, qui s'efforcent, au contraire, de donner une image positive du quartier, fondée sur la solidarité de ses habitants et leur capacité collective à s'organiser et à se mobiliser, face aux inégalités et aux injustices qu'ils subissent.

Le point focal de la contribution d'Agnès Serres est de montrer comment diverses formes d'imagerie peuvent être alors mobilisées, pour privilégier l'une ou l'autre de ces représentations très contrastées. Elle insiste sur la manière dont le photo-journalisme à prétention réaliste est favorisé par les médias conservateurs pour établir le « constat » de l'anarchie et de l'insécurité régnante. À l'inverse, l'usage du dessin sera privilégié par les organisations de quartier pour illustrer et populariser les idéaux de solidarité et de résistance collective qu'ils promeuvent. C'est là, somme toute, un usage relativement traditionnel qui est fait de l'aspect indiciaire de la photographie – en jouant de l'apparence de réalisme qui la caractérise – tandis que le dessin semble plus apte – grâce à l'inventivité qu'il permet – à illustrer des formes de mobilisation qui ne se sont pas encore nécessairement concrétisées.

On assiste ici, semble-t-il, à la mise en œuvre de deux manières clairement contrastées de jouer des images pour renforcer l'identité d'un lieu et d'une communauté. Dans les journaux conservateurs, la « réalité » de ce quartier est censée venir s'inscrire dans les images qui lui sont consacrées, alors que les organisations militantes n'en proposent qu'une représentation provisoire qui ne trouvera sa signification véritable que si elle vient s'inscrire et se concrétiser dans la réalité de la mobilisation qu'elle appelle de ses vœux. Reste à savoir quelle part véritable chacune de ces deux formes d'imagerie a véritablement pris dans la définition visuelle du quartier et dans la mobilisation populaire de ses habitants.

C'est précisément à cette sorte de question que, dans un contexte différent, Dominique Couret et Bezunesh Tamru tentent de répondre en analysant une forme originale d'imagerie qui s'est répandue en 2001 sur les trottoirs d'Addis-Abeba, en Éthiopie. Mais tout l'intérêt de leur étude est de venir brouiller, comme à plaisir, les repères sur lesquels l'analyse des formes d'imagerie populaire ou populiste est plus habituellement fondée. Cette étude porte, en effet, sur la manière dont, par milliers, semble-t-il, les jeunes de la ville se sont mis à changer l'apparence de leur environnement familial, forts du soutien des habitants de leurs quartiers respectifs, en établissant de petits jardins ornementaux qui leur ont ainsi offert une façon originale de s'exprimer visuellement.

Au départ, pourtant, il n'y avait rien de particulièrement surprenant à ce qu'une personnalité médiatique de la ville se mette à la tête d'une campagne à caractère civique dont le but était d'inciter les jeunes de la ville à se substituer à des pouvoirs municipaux largement défaillants pour prendre en charge l'amélioration de l'habitat urbain; ni même à ce que l'accent soit mis plus particulièrement sur la création de petits jardins et de parterres de fleurs dans les parties les plus négligées de l'espace public urbain. De même ne s'étonnera-t-on pas outre mesure qu'une telle initiative ait remporté au départ un certain succès, les jeunes, encadrés par l'ONG, ayant été indemnisés pour leur participation.

Les choses prirent cependant un tour plus inattendu quand cette initiative commença d'être suivie avec un enthousiasme grandissant dans l'ensemble de la communauté urbaine – et, plus particulièrement, dans les quartiers populaires. Le plus remarquable, semble-t-il, fut que, par milliers et indépendamment de tout encadrement direct par l'ONG, des jeunes s'intéressent au projet, le détournent partiellement de sa finalité civique et environnementale et transforment ces

jardins en autant de supports visuels investis à leur gré de thèmes iconographiques les plus variés.

Après avoir présenté ainsi la manière dont s'établit la vogue de ces jardins plus ou moins spontanés, Dominique Couret et Bezunesh Tamru analysent dans le détail les circonstances historiques et politiques qui permettent partiellement d'expliquer les raisons pour lesquels des milliers de jeunes défavorisés dans la ville se seraient ainsi transformés en jardiniers improvisés. Mais, comme ils en administrent eux-mêmes la preuve avec beaucoup de subtilité, il n'en est que plus intéressant de s'interroger dans un tel cas sur les raisons mêmes qui viennent compliquer l'analyse du phénomène.

Il y a déjà quelque chose d'assez fascinant dans le statut de ces jardins et des décors visuels qui leur sont associés, car on ne saurait situer véritablement leur existence ni du côté de la représentation ni du côté de la pure réalité. Plus encore que dans les autres cas auxquels j'ai pu faire référence jusqu'ici, cette forme d'imagerie se distingue, en effet, par un statut hybride qui disqualifie d'emblée toute analyse trop rigide fondée sur une telle distinction. Mais, comme le font remarquer D. Couret et B. Tamru, leur statut est plus ambigu encore du fait que la popularité de ces jardins a été liée au départ à la personnalité médiatique de l'auteur de l'initiative, puis, très rapidement, à la couverture médiatique importante dont les jeunes qui se prêtaient à ce jeu ont été l'objet. En d'autres termes, le succès même de ces jardins est venu d'un effet de boomerang: non seulement les modèles en avaient été souvent inspirés par les médias, mais la possibilité d'en faire à nouveau des objets médiatiques venait consacrer cette activité.

D. Couret et B. Tamru font aussi apparaître une autre ambiguïté, sociologique celle-là. Ils montrent qu'il est particulièrement difficile ici de démêler jusqu'à quel point cette vogue peut être définie comme une forme d'embrigadement discret des jeunes sans abri ou, au contraire, comme un moyen d'expression qu'ils se seraient temporairement approprié. La situation, en tout cas, semble avoir été suffisamment peu claire pour inciter les pouvoirs en place à réprimer durement ce phénomène populaire. Mais, cruelle ironie, la logique d'une telle répression – contrairement à celle qui s'est abattue sur les étudiants à la même époque et dont la raison, à défaut de la légitimité, était facilement discernable – semble véritablement n'avoir fait sens pour personne.

Un dernier point vient brouiller encore davantage les pistes. C'est à propos de l'iconographie à laquelle ces jardins ont donné lieu. Là encore, il est clair, si l'on en croit D. Couret et B. Tamru, que le choix des thèmes iconographiques a constitué un moyen provisoirement privilégié d'expression pour ces jeunes. Néanmoins, on ne saurait analyser cette imagerie comme si elle était l'expression non médiatisée de l'imaginaire propre à ces derniers. Celle-ci vient plutôt nous révéler l'extrême diversité du répertoire dont ils disposent, quelque part à mi-chemin entre des traditions iconographiques locales et un réservoir d'images de plus en plus globalisé où chacun vient puiser à loisir. Comprendre pourquoi, à un moment donné et dans un contexte donné, tel sous-répertoire particulier va cependant s'imposer au service d'une forme ou d'une autre d'identité pose, dès lors, des problèmes méthodologiques délicats que d'autres articles dans ce volume tentent également de formuler.

Les fabriques iconographiques de l'identité

L'impression relative d'arbitraire que donnent les choix visuels opérés par les jeunes d'Addis-Abeba est sans doute liée pour beaucoup à la circulation internationale des images qui caractérise plus que jamais le monde contemporain. Mais on ne saurait oublier qu'il s'agit d'un cas assez particulier dans la mesure où le besoin de s'exprimer y était largement spontané et qu'il n'y avait pas de tradition iconographique évidente dans laquelle il aurait pu s'inscrire. De ce point de vue, la situation analysée par Marie-José Jolivet, qui étudie les représentations imagées de la Guyane au cours des cent cinquante dernières années, ne saurait être plus contrastée.

Une des dimensions qui ressort clairement de sa recherche est, au contraire, la grande stabilité du processus d'accrétion auquel a donné lieu l'imagerie visuelle de cette ancienne colonie, devenue département français, au cours d'un siècle et demi d'histoire. Une telle stabilité n'a toutefois pas empêché cette imagerie d'évoluer lentement et de se renouveler progressivement. Marie-José Jolivet montre bien, en effet, les différentes étapes d'une telle évolution. Elle fait apparaître que cette imagerie, tout en restant largement marquée par la *place* que pouvaient occuper les différents aspects de la Guyane et de ses populations dans l'imaginaire colonial et touristique lié à cette région, n'a cessé cependant de faire écho à l'histoire institutionnelle, sociale et politique de cette dernière. Pratiquant pour ce faire une lecture « symptomale » de cette imagerie, elle utilise en particulier des notions comme celles « d'hyper ou d'hyporeprésentation ». C'est ainsi que l'on voit progressivement s'accroître ou décliner l'importance respective de certains thèmes iconographiques privilégiés qui peuvent concerner aussi bien des institutions (le baigne, la base aérospatiale) et des environnements spécifiques (la ville de Cayenne, « l'enfer vert ») que les différentes populations en présence (Créoles, Noirs marrons, Amérindiens, etc.).

Toutefois, au-delà d'une première lecture diachronique du corpus d'images qui s'est progressivement constitué autour de la Guyane, Marie-José Jolivet propose une analyse de cette imagerie profondément démarquée de celle que veulent accréditer aujourd'hui les présentations courantes du multiculturalisme qui caractérise cette région. La conséquence la plus spectaculaire de ces nouvelles présentations est, peut-être, la tendance à oblitérer très largement toute notion de temporalité et d'historicité; et, de ce fait aussi, toute référence quelque peu marquée à l'*histoire sociopolitique de la Guyane et aux conflits sous-jacents* où cette histoire s'exprime.

La trame qui sert aujourd'hui de support privilégié à l'imagerie visuelle de la Guyane est celle d'une pure juxtaposition de paysages et de communautés ethniques, ces dernières disposant de caractéristiques spécifiques qui se conserveraient inchangées dans le temps. Or, dans une conception ainsi placée sous le signe de l'intemporalité, tous les recyclages d'images deviennent possibles. Mieux, c'est précisément la possibilité d'un tel recyclage qui devient à la fois constitutive et synonyme de ce nouvel idéal identitaire. Dans un tel contexte, en effet, il n'y a plus que les ethnologues eux-mêmes pour continuer de se sentir gênés par les clichés ethnographiques qu'ont pu prendre leurs prédécesseurs au XIX^e siècle; les gravures fantasmagoriques à la Jules Verne de « l'enfer vert » n'évoquent plus le rideau infranchissable derrière lequel se masquait l'Eldorado mais, tout au contraire, un

nouveau paradis écologique. Et peu importe l'histoire de la migration récente des Hmong du Laos, d'un bout du monde à l'autre, si, par la grâce de leurs atours traditionnels, ils évoquent la pérennité de la tradition.

Par certains aspects, l'idéologie qui ressort du film politique népalais analysé par Anne de Sales n'est pas sans rappeler celle dont Marie-José Jolivet relève l'influence dans son analyse de l'imagerie identitaire en Guyane: on y voit aussi une ancienne idéologie, de caractère plus intégrateur, se trouver progressivement concurrencée par des idéaux qui portent explicitement la marque du multiculturalisme. À un autre niveau, il apparaît que la culture des Amérindiens de Guyane ou celle des Magars du Népal peuvent être revalorisées aujourd'hui au nom de certaines formes de néopastoralisme, de néoprimitivisme ou d'environnementalisme. Aussi, sur un plan plus visuel, on peut constater également, dans chacun de ces deux cas, que des idéologies qui se réclament d'un enracinement local et valorisent à l'extrême tous les emblèmes pouvant faire écho à ce dernier n'échappent pas nécessairement à la séduction de stéréotypes (les arts martiaux asiatiques, le carnaval brésilien, etc.) qui n'ont guère à voir avec le purisme identitaire qu'elles revendiquent par ailleurs. Mais, s'il apparaît clairement que l'on est bien dans les deux cas dans un même monde, qui est aussi le nôtre, il est néanmoins difficile d'imaginer un contraste plus saisissant que celui existant entre les deux façons ici présentées de mettre l'image au service d'identités culturelles spécifiques.

À la différence de l'imagerie actuelle de la Guyane qui semble vouloir masquer toute forme de temporalité, le cas du film étudié par Anne de Sales se prête à une démonstration exemplaire de la manière dont le cinéma peut être mis au service d'une représentation imagée de l'histoire, mais aussi à l'ambition de montrer cette dernière « comme vous ne l'avez jamais vue ». Or, pour arriver à un tel résultat, il n'est pas suffisant de puiser son inspiration visuelle dans un stock d'images existantes localement ou même disponibles sur le marché mondial. Il n'est pas possible non plus d'improviser complètement une nouvelle version du passé qui correspondrait d'emblée aux idéaux identitaires que l'on promeut. Si l'on veut atteindre à un minimum de plausibilité et donc d'efficacité par rapport au public, l'effet de torsion qu'il faut opérer par rapport à l'historiographie courante s'improvise difficilement.

Certes, si l'on cantonnait l'analyse à un registre purement visuel, ce film pourrait être considéré comme une véritable première: non seulement, comme l'indique Anne de Sales, parce qu'il s'agit peut-être ici du premier film historique authentiquement révisionniste du cinéma népalais, mais, plus encore, aussi parce qu'il échappe largement, semble-t-il, aux genres et aux styles influencés par le cinéma indien dont s'inspire la majorité de la production cinématographique au Népal. Cependant, tout l'intérêt de l'analyse proposée est de montrer pourquoi, en dépit du caractère profondément inédit de ce film sur le plan visuel, il n'est pas possible d'en rapporter simplement le contenu au contexte immédiat de sa création. Procédant, en effet, à une véritable « archéologie » textuelle du scénario, A. de Sales montre que ce dernier représente en fait la dernière illustration en date d'un travail de révision plus ou moins souterrain de l'histoire du Népal qui se poursuit maintenant depuis plusieurs décennies. Ainsi, l'épisode historique qui est au cœur du film a longtemps constitué une sorte de version

officielle – d'ailleurs honorable pour tous les protagonistes – de la soumission des Magars (au XVIII^e siècle) à un ancêtre de la dynastie royale d'origine hindoue encore au pouvoir aujourd'hui. Mais cela fait plusieurs dizaines d'années maintenant que, de chroniques historiques en romans, de romans en pièces de théâtre et de pièces de théâtre en films, une version complètement différente du même épisode a émergé.

La contribution d'Anne de Sales apporte donc une nouvelle dimension à l'analyse des images qui ressort des contributions à ce volume: elle montre que, pour comprendre la manière dont les images peuvent être mises au service de diverses formes d'identité, il n'est pas suffisant de considérer les transferts de toutes sortes qui peuvent exister entre différentes formes de représentations visuelles et la réalité; il faut s'intéresser avec la même attention à la manière dont les images s'insèrent dans un univers intertextuel très diversifié dont elles ne constituent jamais qu'un élément parmi d'autres.

Retour au studio

Comme le fait remarquer Sophie Houdart dans sa remarquable analyse des préparatifs de l'exposition universelle de 2005 au Japon, le thème choisi pour cette exposition ne brille pas vraiment par son originalité puisqu'il s'agit d'un appel lancé, une fois de plus, en faveur d'une relation plus équilibrée entre l'homme et la nature. Il faut préciser cependant que les organisateurs de l'exposition se sont voulus plus spécifiques en prônant cet idéal par le biais de la notion japonaise de *satoyama*, qui renvoie plus précisément à l'espace qui environne les villages de montagne, marquant ainsi la transition entre la nature « incontrôlable » et l'espace habité. Mais en réalité, c'est à un autre niveau que les concepteurs de cette exposition ont véritablement fait preuve de leur inventivité.

À les en croire, ce n'est pas seulement la notion de « pavillon d'exposition », si représentative de toutes les expositions universelles du passé, qui est aujourd'hui complètement dépassée. C'est l'idée même d'image avec les supports qui lui sont habituellement associés dont il faut aussi se débarrasser. Contrairement à ce qui a pu se passer lors des expositions précédentes, l'écran, sous toutes ses formes, ne sera plus omniprésent. Reprenant ainsi des poncifs dont Platon s'était déjà fait une spécialité, les organisateurs de l'exposition voudraient en effet bannir de cette dernière « l'usage de l'image qui ne flouera plus les esprits ». L'ambition des organisateurs est donc de présenter, à l'occasion de cette exposition, non pas des représentations médiatisées de la nature, mais cette dernière dans toute son immutabilité. C'est pourquoi ils ont choisi d'organiser cette exposition dans une forêt apparemment magnifique: la forêt Kaisho. Grâce au choix d'un tel site, l'espace boisé sera à même de constituer non seulement le thème privilégié de l'exposition, mais aussi, plus littéralement, l'objet à exposer.

Comme on peut l'imaginer, ce projet a immédiatement suscité une véritable levée de boucliers. Le paradoxe de la situation est que ses opposants les plus acharnés le sont précisément au nom des idéaux environnementaux que l'exposition est censée promouvoir. Ils accusent les organisateurs de vouloir ruiner le site choisi pour l'exposition et, par là même, de trahir complètement l'esprit de la

notion de *satoyama* qu'ils prétendent populariser. Sophie Houdart montre ainsi avec beaucoup de finesse tout ce qui distingue l'idéologie environnementale des promoteurs du projet de celle de leurs opposants, et tout ce qui distingue leurs conceptions respectives de l'image et la manière dont chacun essaie d'en jouer pour promouvoir sa cause.

L'existence même d'une telle controverse vient également renforcer l'exigence décisive pour les organisateurs – s'ils ne veulent pas se ridiculiser totalement et contredire la philosophie même de leur projet – de faire la preuve qu'ils sauront utiliser un tel site sans le dénaturer ni le défigurer. Aussi, ces derniers envisagent-ils deux moyens pour atteindre un tel objectif : d'une part, s'assurer que tout le bâti de l'exposition soit pratiquement invisible, en enterrant partiellement les constructions et en utilisant la topologie du site pour les camoufler ; d'autre part, faire usage de l'imagerie virtuelle, à une échelle inconnue jusqu'alors, pour faire de la forêt elle-même un hall d'exposition tout à fait particulier, sans pour autant l'abîmer d'aucune façon.

Il n'y a cependant pas besoin d'être un esthète japonais pour réaliser le paradoxe de cette démarche. La philosophie explicite des organisateurs consiste, comme l'explique Sophie Houdart, à vouloir revaloriser le sens de « l'expérience vécue » contre les simulacres de l'image ; mais, pour atteindre un tel objectif, ils ne semblent pas hésiter, en revanche, à mettre leurs talents d'architectes aussi bien que les technologies visuelles les plus avancées au service d'une conception qui aboutirait à rendre « invisible » ce qui existe (l'architecture cachée) aussi bien qu'à rendre « visible » ce qui n'existe pas (l'imagerie virtuelle). En d'autres termes, loin de garantir un accès plus direct à une « réalité » qui s'imposerait alors d'elle-même dans toute son « immutabilité », le renoncement aux supports traditionnels de l'image aboutira à un effet de leurre plus systématique et plus troublant que celui qui découlerait simplement d'un usage plus ordinaire des images. Ainsi, à supposer que l'exposition corresponde effectivement au projet de ses concepteurs, ce ne serait pas seulement la lisière entre la nature et l'espace habité qui se trouverait redéfinie par cette dernière, ce serait aussi bien celle entre image et réalité.

Entre l'utopie d'un tel projet et la réalité, il y a évidemment un écart que l'on peut difficilement sous-estimer. Il suffit de se rappeler les résistances rencontrées par les jeunes d'Addis-Abeba pour avoir eu l'audace de chercher à redéfinir, aussi peu que ce soit, la lisière entre la nature et l'habitat sur les trottoirs de la ville. Même, dans le cas de l'exposition universelle, il n'est pas entièrement évident, comme le montre Sophie Houdart, que les concepteurs de l'exposition ne doivent faire finalement des concessions toujours plus grandes aux uns ou aux autres malgré tous les moyens dont ils disposent.

Il n'en demeure pas moins un espace très particulier que ce projet d'exposition universelle ne peut manquer d'évoquer. C'est, comme on l'a vu au début de cette présentation, un espace relativement à l'abri des pressions du monde extérieur, où il est loisible de donner à voir ce qui n'existe pas comme de faire disparaître de la vue ce qui ne vous convient pas. Cet espace, bien sûr, c'est l'espace du studio. Et, faute de savoir pour l'instant comment tournera ce gigantesque « studio » que les Japonais veulent mettre en place dans la forêt Kaisho en 2005, je me permets de

vous inviter à vous faire une idée plus précise de celui de Cornélius Augustt à Korogho en Côte d'Ivoire, en compagnie de J.-F. Werner. Cela tombe bien: la visite commence dans les pages suivantes.

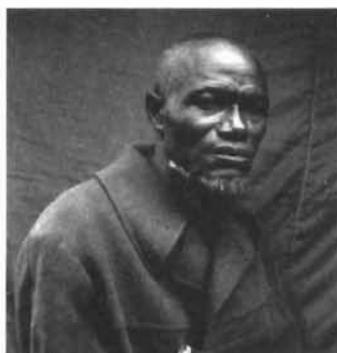
BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON B. [1983], *Imagined Communities*, London, Verso.
- BABB L., WADLEY S. (eds) [1995], *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- BARTHES R. [1980], *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil.
- FREEDBERG D. [1989], *The Power of Image; Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago Press.
- GELL A. [1998], *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- GUTMAN J.M. [1982], *Through Indian Eyes, 19th and 20th Century Photography from India*, New York, Oxford University Press.
- HJORT M., MACKENZIE Scott (eds) [2000], *Cinema and Nation*, London, Routledge.
- MADHAVA PRASAD M. [1998], *Ideology of the Hindi Film; a Historical Construction*, Delhi, OUP.
- MICHAUD R., MICHAUD S. [1981], *L'Orient dans un miroir*, Paris, Hachette.
- NANDY Ashis (ed) [1997], *The Secret Politics of our Desires: Nation, Culture, and Gender in Indian Popular Cinema*, Zed Books.
- PINNEY Ch. [1997], *Camera Indica, the Social Life of Indian Photographs*, London, Reaktion Books.
- RYAN J.R. [1997], *Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion Books.
- SHARMA S. [1997], *Street Dreams*, London, Booth-Clibborn editions.
- SHARMA S. [2000], « Delhi through the Eyes and Lenses of a Photographer », in Dupont, Tarlo, Vidal (eds), *Delhi, Urban Space and Human Destinies*, Delhi, Manohar: 173-180.
- VIDAL D. [1997], « Empirisme et croyance dans l'hindouisme contemporain: quand les dieux boivent du lait », *Annales HSS*, juillet-août, 4: 881-915.
- WENDL T. [2001], « Entangled Traditions; Photography and the History of Media in Southern Ghana », *Res*, Spring 2001, 39: 78-101.

Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines

Jean-François Werner *

« Ce dont il y a vue, ouïe, perception,
c'est cela que moi je préfère » [Héraclite].
« Il faut apprendre à voir pour parvenir
un jour à la regarder » [M.-J. Mondzain ¹].



© IRD/Augustt.

Cette image, comme toutes celles qui accompagnent cet article, n'est pas une photographie mais la reproduction numérique d'un tirage argentique réalisé à partir d'un négatif en noir et blanc de format 6x6 cm. Elle représente un homme d'âge mûr, vêtu d'une vieille capote militaire, cadré en buste et vu de trois-quarts face. Si nous ignorons l'identité de cet homme, en revanche nous savons que le cliché a été réalisé à Piébo, un village de la région de Korhogo (petite ville du nord de la Côte d'Ivoire), le 24 août 1964, par un photographe du nom de Cornélius Azaglo Augustt qui a photographié, le même jour et au même endroit, 74 hommes posant de la même façon. Enfin, nous savons également que cette image était destinée, une fois collée sur un document mentionnant l'état civil de la personne représentée, à servir à l'identification de cette dernière par les services administratifs de la jeune République ivoirienne.

Cette image – appelée aussi communément « photo d'identité » – est le point de départ d'une analyse au cours de laquelle je tenterai de décrire dans quelles conditions un médium visuel particulier², en l'occurrence la photographie, a été diffusé en Afrique et comment ces conditions initiales ont pu influencer sur le statut particulier attribué à l'image photographique dans l'imaginaire africain contemporain.

* Chargé de recherche, IRD. Email: werner@bondy.ird.fr.

1 C'est à l'image que M.-J. Mondzain fait allusion et à la nécessité dans laquelle nous sommes « de devenir toujours plus savants et plus familiers des termes dans lesquels à chaque fois elle s'impose et se renouvelle » [Mondzain, 1995 : 94-95].

2 Le terme de médias visuels consacré par la recherche européenne et nord-américaine impliquée dans l'étude des images matérielles peut être défini comme l'ensemble des dispositifs technologiques (outils, techniques, savoirs) et des acteurs permettant de fabriquer des images ainsi que les images produites par ces dispositifs.

L'image photographique est appréhendée ici non seulement comme un support de signes mais encore comme un objet à part entière produit au terme d'un processus opératoire qui retiendra toute notre attention dans la mesure où il conditionne à la fois les usages qui sont faits de l'outil photographique, les modalités de construction des images ainsi que leur signification pour ceux qui les perçoivent. Autrement dit, avant d'être un visage ou un paysage, une photographie est perçue comme une photographie et non comme un tableau, un masque ou une image télévisuelle. Dans cette optique, les relations qui peuvent exister entre constructions identitaires et image photographique seront envisagées en tenant compte des caractéristiques inhérentes à l'image photographique et des modalités historiques de sa diffusion.

Il faut tout d'abord préciser que, si la photographie occupe une place modeste sur la scène scientifique contemporaine, en tout cas sans commune mesure avec l'importance accordée par les chercheurs aux médias audiovisuels de masse comme la télévision, le cinéma ou la vidéo, elle n'en constitue pas moins un objet d'étude privilégié pour étudier les relations entre constructions identitaires et images, et ce pour au moins trois raisons :

- en premier lieu, parce qu'il s'agit d'un médium visuel largement répandu et massivement utilisé sur la planète au point que l'on peut supposer qu'au début du XXI^e siècle, nul n'est censé ignorer ce qu'est une photographie³;

- deuxièmement, parce que les conditions techniques de production des images photographiques (au moyen d'un processus physico-chimique) sont à l'origine d'une signification idéologique particulière (je fais référence à la consubstantialité supposée entre l'image et son référent) qui a bouleversé les systèmes de représentation en vigueur dans les sociétés du Nord comme au Sud⁴;

- enfin, parce que, contrairement aux médias dont le contrôle appartient à « ceux d'en haut » – à l'instar de la télévision ou du cinéma – dont les images sont proposées à la consommation des masses sans que ces dernières puissent intervenir dans le processus de production, la photographie offre la possibilité à « ceux d'en bas » d'intervenir directement (pratique en amateur) ou indirectement (par l'intermédiaire d'un photographe) dans la fabrication des images photographiques qui les concernent et, au premier chef, de leurs portraits.

De ce point de vue, même si l'existence de contraintes techniques incontournables confère un caractère universel à ce type d'image, même si des codes esthétiques, en rapport avec son inscription dans une histoire de la représentation propre à l'Occident, ont joué et jouent encore un rôle important dans les pratiques et les usages de la photographie dans les sociétés africaines, on peut parler d'images autochtones ou émiques, dans la mesure où les pratiques, les usages et les significations qui s'y rapportent apparaissent localement déterminés, au point qu'il est préférable de parler de photographies africaines au pluriel.

3 En 1997, 73 milliards de photos « traditionnelles », c'est-à-dire argentiques, auraient été réalisées dans le monde, dont 18 milliards pour les seuls États-Unis. Source: Photo Marketing Inc. (Jackson, Michigan, USA).

4 Pour reprendre la terminologie peircienne, une image indicelle entretient un rapport de contiguïté avec son référent à la différence de l'icône (que ce soit une peinture, un masque ou une sculpture) qui entretient un rapport de similitude avec son référent.

Or, l'existence de ces photographies autochtones a été ignorée pendant longtemps par la recherche africaniste et ce n'est qu'au début des années quatre-vingt-dix que quelques individus ont entrepris de défricher cette *terra incognita* de la culture africaine et de construire simultanément la photographie africaine⁵ en tant qu'objet d'étude scientifique et objet de contemplation esthétique [Revue noire, 1998]. En témoigne de façon exemplaire la photographie placée en tête de cet article qui, avant de faire l'objet d'une étude à caractère ethnographique, a été accrochée en 1996 sur les cimaises du Guggenheim Museum de New York – aux côtés de quatre autres portraits du même type de Cornélius Augustt –, dans le cadre d'une grande exposition intitulée *Insight: African Photographers from 1940 to Present*⁶.

Les travaux des chercheurs ont mis en évidence que la photographie, introduite en Afrique peu de temps après son invention en Europe, avait diffusé de manière plus ou moins rapide sur le continent en fonction des politiques mises en œuvre par les pouvoirs coloniaux. Ainsi, en Afrique de l'Ouest anglophone, des photographes d'origine créole étaient en activité, dès 1880, dans les villes portuaires comme Freetown [Viditz-Ward, 1998] ou Accra [Behrend, Wendl, 1997], alors qu'à la même époque, des Indiens ouvraient des ateliers photographiques au Kenya et en Tanzanie avec la bénédiction de l'administration coloniale britannique [Behrend, 1998]. Par contre, en Afrique du Sud [Bensusan, 1966] et dans les pays francophones d'Afrique de l'Ouest [Nimis, 1998], les colonisateurs se sont efforcés de garder le plus longtemps possible le contrôle sur la réalisation des images photographiques.

Ces derniers obstacles ont cédé lors de l'accession à l'indépendance des pays africains dans les années soixante avec, pour conséquence, d'une part, l'africanisation accélérée de la profession photographique et, d'autre part, l'émergence d'une classe moyenne urbanisée (fonctionnaires, militaires, commerçants, entrepreneurs) qui s'est fait portraiturer en masse dans les studios photographiques, comme en témoignent, entre autres, les œuvres de Seydou Keïta [Magnin, 1997] et Malick Sidibé à Bamako [Magnin, 1998], Cornélius Azaglo Augustt à Korhogo [Revue noire, 1996], ou encore Depara à Kinshasa [Revue noire, 2001].

Entre autres caractéristiques, cette photographie africaine se distingue de ses homologues européenne, nord-américaine ou asiatique, notamment par le fait que : (1) la pratique en amateur y est très peu développée et (2) qu'elle est concernée presque exclusivement par la représentation de la personne.

En effet, à la différence de ce qui s'est passé dans les sociétés industrialisées après la seconde guerre mondiale avec l'appropriation de cette technique de représentation par les populations, en Afrique, la production d'images photographiques est restée jusqu'à nos jours pour l'essentiel entre les mains d'intermédiaires techniques (*technical brokers*) qui ont en commun de pratiquer la photographie dans un

5 Par photographie africaine, il faut entendre l'ensemble des images produites en dernière instance par des Africains pour des Africains, même si les outils et accessoires techniques (boîtiers, optiques, films, papiers, réactifs chimiques) nécessaires à leur fabrication proviennent en grande partie de l'étranger.

6 Ces photos ont été reproduites dans le catalogue édité à cette occasion par le musée [Guggenheim Museum, 1996 : 78-82].

but lucratif. Car, dans le contexte d'une crise économique généralisée qui exclut des millions de jeunes du marché du travail, un appareil photographique en état de marche constitue avant tout un outil de travail [Werner, 1997].

L'autre caractéristique majeure de cette photographie africaine tient au fait qu'elle est orientée quasi exclusivement vers la réalisation de portraits, alors qu'en Europe, par exemple, la photographie a été utilisée dès son invention pour représenter non seulement des personnes mais aussi des paysages naturels ou urbains, des monuments historiques, des objets, etc. On peut imputer cette différence au fait que si, en Europe, la photographie s'est inscrite d'emblée dans une tradition picturale accoutumée à traiter de manière naturaliste différents objets (y compris la personne humaine), par contre, dans les sociétés précoloniales africaines, la représentation de paysages ou d'objets a été complètement ignorée par des arts plastiques tournés exclusivement vers la réalisation d'images anthropomorphes (ou zoomorphes), en trois dimensions (masques, sculptures), qui ne constituaient que rarement des portraits au sens d'images ayant une relation spécifique à la personne représentée, suffisante pour en permettre l'identification précise [Brilliant, 1990 : 12].

Réalisés en studio ou dans la rue, à l'occasion de rituels familiaux (baptêmes, mariages, funérailles) ou de micro-événements de la vie quotidienne, mettant en scène des monarques ou de simples particuliers, destinés à un usage privé ou public, les portraits photographiques constituent, du fait de leur production massive, un phénomène social d'une ampleur considérable. Dans ces conditions, s'il n'est pas étonnant que les chercheurs aient fini par s'intéresser à ce mode de représentation de la personne, il n'allait pas de soi que leur intérêt se focalise sur le portrait à usage privé en ignorant l'usage très répandu de la photographie par l'appareil d'État [Werner, 2000 : 205-206].

Car, en Afrique comme partout dans le monde, on peut distinguer deux types de portraits photographiques en fonction de l'usage auquel ils sont destinés :

- d'une part, le « portrait à usage privé » – réalisé par un photographe professionnel ou amateur – qui est, par définition, destiné à un usage non marchand dans le cadre d'un groupe social restreint, la famille le plus souvent, mais aussi les collègues de travail, les voisins, les amis et copains, etc. Ce type de portrait est caractérisé, quand on l'examine à travers les époques et les sociétés, par la diversité des normes réglant la mise en scène des sujets et leur évolution dans le temps ;

- d'autre part, le « portrait à usage public », réalisé le plus souvent à la demande d'institutions publiques et aussi parfois d'entreprises privées, dans le but de permettre l'identification des individus. Dans ce cas, la construction de ces images est régie par des normes strictes qui n'ont pratiquement pas évolué depuis qu'elles ont été mises au point en Europe à la fin du XIX^e siècle.

En Afrique, le portrait à usage public, communément appelé « photo d'identité », a d'abord été utilisé par l'État colonial comme un outil de connaissance et de surveillance des populations indigènes avant d'être mis en œuvre de façon massive par les États postcoloniaux dans le but d'identifier et contrôler les populations qu'ils gouvernent. Au point que, chaque année, à travers le continent, ce sont des dizaines de millions d'hommes, de femmes et d'enfants, de tous âges et de toutes conditions sociales, qui sont mis dans l'obligation de se faire photographier pour acquérir des documents aussi divers qu'une carte nationale d'identité, un passe-

port, un permis de conduire, une carte de séjour (pour les étrangers) ou encore obtenir une inscription scolaire, une embauche, un prêt bancaire, etc.

J'ai l'intention de montrer aujourd'hui que ce type de portrait a non seulement joué un rôle majeur dans la diffusion de la photographie en Afrique dans la mesure où, pour les populations les plus pauvres de la brousse ou des villes, il a souvent représenté le premier contact avec le médium photographique, mais aussi que cet usage politico-judiciaire de la photographie a marqué de façon durable l'imaginaire africain contemporain.

En ce qui concerne la méthode, j'ai adopté une démarche de type phénoménologique qui a consisté à identifier les acteurs impliqués dans la production de portraits photographiques à usage privé ou public, à examiner les savoir-faire, techniques, codes et stratégies mis en œuvre par ces derniers et à m'interroger sur les conditions de lisibilité et les usages sociaux des images ainsi produites.

En pratique, des recherches centrées sur la pratique de la photographie ont été menées dans plusieurs villes d'Afrique de l'Ouest et notamment à Bouaké (Côte d'Ivoire), où j'ai réalisé des enquêtes à différentes échelles (depuis le recensement exhaustif de tous les photographes de la ville jusqu'à des études de cas auprès d'informateurs privilégiés). En complément de ces travaux, je mène depuis plusieurs années une étude approfondie sur Cornélius Augustt qui, par son itinéraire professionnel, est un représentant exemplaire de ces photographes originaires des pays anglophones de la région (Nigeria, Ghana) qui ont joué un rôle crucial dans la diffusion de l'image photographique en Afrique de l'Ouest.

Né en 1924 à Kpalémé (Togo), Cornélius Augustt a été par la suite scolarisé au Ghana jusqu'en 1944. Puis, il s'est essayé à différents métiers avant d'émigrer en 1950 à Bobo-Dioulasso (Burkina Faso), où il a travaillé comme aide-comptable pendant quelques années tout en faisant en parallèle – poussé par des motivations d'ordre économique – son apprentissage de photographe auprès de deux compatriotes. Une fois formé, il migra en 1955 à Korhogo (une ville secondaire dans le nord de la Côte d'Ivoire) où il



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité réalisé en 1961 pour le compte d'une entreprise de Korhogo.



© J.-F. Werner.

Cornélius Augustt en train de réaliser une prise de vue (Studio du Nord, 19 juin 1994).

a commencé par exercer son métier dans la rue, avant d'ouvrir, en juin 1958, un studio photographique, baptisé « Studio du Nord », où il a exercé sans discontinuer son métier jusqu'à sa mort survenue en 2001.

Si, dans sa pratique quotidienne, Augustt est tout à fait en conformité avec ce qui se faisait à la même époque en Afrique de l'Ouest, par contre, il constitue une exception quant au soin qu'il a apporté à la conservation et à l'organisation de ses archives photographiques. Conservées actuellement par l'IRD, elles constituent un matériel d'étude unique tant en raison du grand nombre de clichés produits et rassemblés en quarante ans de pratique (près de cent mille) que du travail d'archivage systématique et rigoureux accompli par ses soins [Werner, 2000 a]. Ainsi, par exemple, les indications manuscrites portées sur chaque négatif permettent non seulement de les classer dans un ordre chronologique précis (pratiquement heure par heure), mais encore de savoir quelle était la destination de chaque cliché : soit portraits à usage privé agrandis dans différents formats⁷ (du 9x13 au 30x40 centimètres), soit photos d'identité d'un format standard (4x4 centimètres).

C'est une première étude statistique effectuée sur un échantillon représentatif du fonds qui a permis de mettre en évidence et de chiffrer précisément, pour la première fois, l'importance de la photo d'identité dans la production d'Augustt, qui représente en moyenne 70 % de sa production globale entre 1958 et 1994, un chiffre qui peut être extrapolé à l'ensemble des photographes ouest-africains pendant la même période.

En complément du travail d'analyse accompli sur ce corpus photographique, ont été réalisés également, d'une part, des entretiens répétés avec Augustt portant sur les diverses facettes de son activité et, d'autre part, une enquête dans un village proche de Korhogo, au cours de laquelle il a été possible de recueillir, plus de quarante ans après les faits, les témoignages de quelques personnes ayant fait l'objet d'une prise de vue dans les mêmes conditions que l'anonyme de la photo en tête de l'article.

Du « pouvoir de vérité » de la photographie

Si, en Europe, l'usage privé de l'image photographique a précédé de quelques décennies son usage policier, il n'en a pas été de même en Afrique où l'usage « documentaire » de l'image photographique par l'État colonial a le plus souvent précédé son usage privé par les Africains.

En Europe, dans un premier temps, c'est-à-dire durant la période qui va en gros de Daguerre (1840) à la faillite de Disdéri (1875), l'usage du portrait photographique se répand rapidement dans une bourgeoisie en ascension sociale qui, au-delà de la consommation d'images emblématiques de sa réussite sociale, voit dans la photographie une technique de représentation en adéquation avec une idéologie libérale qui considère la réalité comme une simple addition d'éléments autonomes, indépendants de tous liens structurels et, par conséquent, recomposables à volonté [Rouillé, 1982 : 161].

7 Cf. illustrations hors texte, p. 169-171.

Puis, dans le dernier quart du ^{xx}e siècle, grâce à différentes innovations techniques, l'industrialisation de la production d'images photographiques allait ouvrir à la photographie « tout un domaine d'applications scientifiques et techniques » et fournir « un instrument efficace à de nombreuses institutions médicales, légales ou municipales pour lesquelles la photographie allait fonctionner comme un moyen d'enregistrement et une preuve visuelle » [Tagg, 1988 : 60]. En particulier, la photographie allait être utilisée comme moyen de contrôle de populations considérées comme déviantes (criminels, malades mentaux, délinquants, vagabonds, pauvres) dans le cadre d'une « microphysique du pouvoir » (M. Foucault) mise en œuvre par des institutions issues d'une forme d'État de plus en plus pénétrante.

À la même époque, en Afrique, dans le cadre de la conquête coloniale, les représentants de l'État colonial (militaires, administrateurs) et leurs auxiliaires (missionnaires, anthropologues, médecins) faisaient un usage scientifique et documentaire de l'image photographique dans le cadre d'une entreprise visant à l'appropriation symbolique de l'Autre par son classement en ethnies, races et types pour mieux le dominer [Blanchard *et alii*, 1995⁸], participant ainsi à la mise en place d'un régime de vérité photographique. Avec l'accession à l'indépendance des colonies africaines, l'usage public de la photographie allait se généraliser à l'ensemble de la population, avec pour objectif de permettre la surveillance des populations placées sous le pouvoir des États postcoloniaux.

En 1964, C. Augustt a réalisé plus de cinq mille photos d'identité (soit 75 % de sa production totale cette année-là), que ce soit dans les villages environnants Korhogo ou dans son studio du centre-ville. Cette demande importante est à mettre en relation avec les élections (présidentielles, législatives et régionales) qui vont se dérouler l'année suivante en Côte d'Ivoire. Dans cette perspective, la population rurale était mobilisée par les responsables locaux du parti unique (le PDCI-RDA) au pouvoir depuis l'indépendance (1960) et mise dans l'obligation de se faire établir des « pièces » (sous-entendu d'identité) afin de participer à ces consultations électorales.

Cette mobilisation autoritaire des populations rurales n'est pas la seule différence existant entre les villages et la ville: alors qu'au studio, la réalisation de photos d'identité n'a représenté environ que la moitié de sa production (le reste étant constitué de portraits à usage privé), en revanche, dans les villages, elle a constitué l'essentiel de son activité (99,5 %). Une disparité qui témoigne d'un rapport très différent à l'image photographique selon que l'on se situe en milieu urbain⁹, où existait une demande importante de la part d'une classe moyenne en voie d'émergence et désireuse de posséder une preuve de son ascension sociale, ou bien dans les zones rurales environnantes dans lesquelles une population pauvre, peu ou pas scolarisée, ayant des échanges réduits avec la société, entretenait un rapport empreint de méfiance avec une image perçue avant tout comme un instrument de domination entre les mains de l'État.

8 En fait, il faudrait nuancer dans la mesure où des études plus fines ont mis en évidence que les Africains n'ont jamais été totalement passifs face à l'objectif des colons et que, dans certains cas, ils parvenaient à contrôler au moins partiellement leur représentation photographique. Communication orale d'Armelle Chatelier à l'occasion d'une table ronde sur la photographie africaine organisée à Dakar en 1997.

9 Même si la ville de Korhogo n'est pas encore à l'époque la capitale régionale qu'elle est devenue depuis lors, mais seulement un gros bourg poussiéreux à six cents kilomètres d'Abidjan.



© IRD/Augustt.



Deux portraits d'une femme réalisés successivement durant une même séance de pose selon deux cadrages différents. Noter la mise en valeur des bijoux sur le portrait en buste (Studio du Nord, septembre 1958).



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'un jeune homme résidant dans un village de la région de Korhogo. Noter les taches sur la veste, la main sale d'un individu qui, visiblement, n'a pas eu le temps de se nettoyer. Ce qui n'avait pas une grande importance dans la mesure où, à l'étape du tirage sur papier du cliché, le photographe opérait un recadrage sur le visage, effaçant ainsi toutes les traces d'une identité sociale ou professionnelle (Nièlokahadougou, 1^{er} septembre 1964).

Une autre différence notable tenait à l'usage différentiel de la photographie en fonction du genre qui recoupe des clivages à la fois sociaux, politiques et culturels. Si, à cette époque, les femmes participaient peu à la vie de la cité comme l'indique le fait que seule une minorité d'entre elles a été photographiée à des fins d'identification, aussi bien dans les villages qu'au studio, par contre, les citadines ont d'emblée fait un usage important de la photographie à des fins privées, un phénomène qui s'est amplifié au fil des années au point qu'elles sont devenues actuellement, à Korhogo comme dans le reste de l'Afrique de l'Ouest, les principales consommatrices de portraits photographiques.

Cette dichotomie entre la ville et la campagne se retrouve jusque dans les conditions de réalisation de ces images. Alors qu'en ville, les clients étaient traités avec égard et que la prise de vue se déroulait dans l'intimité du studio, dans les villages, elle s'effectuait dans la rue, au vu et au su de tout le monde. Les photographiés posaient devant une toile accrochée sur un mur ou tendue entre deux piquets et chaque portrait était réalisé dans un temps très court, comme l'a raconté C. Augustt dans un entretien :

« Oui, ce n'était pas tellement long. Parce qu'on peut faire cinquante personnes pendant une heure de temps, parce que s'il est assis, on le place, on fait la mise au point et puis on tire, un autre vient s'asseoir. On nettoie bien la figure. S'il n'est pas peigné, il se peigne... »

Il est important de souligner ici que, pour les populations les plus pauvres, les plus démunies, la première image de soi jamais faite a souvent été une photo d'identité, réalisée de façon contraignante et humiliante dans le cadre de ce qu'un historien britannique a appelé « le fardeau de la représentation » [Tagg, 1988]. En effet, dans ces villages, le rapport photographiant-photographié(e) était placé entièrement sous le signe d'une double contrainte : celle du pouvoir politique, d'une part, celle d'un dispositif photographique normatif, d'autre part.

Convoqués de façon autoritaire par les chefs de village ou les représentants locaux du parti unique, les villageois n'avaient d'autre solution que de se soumettre. Ils venaient donc au jour dit, en habit de travail, arrachés momentanément aux travaux des champs ou à ceux de la maison, pour se prêter à une opération de nature quasi policière. Sur nombre de clichés, on observe des mimiques qui ne laissent pas de doute sur la violence symbolique qui s'exerçait à leur encontre : détachement ironique, grimaces exprimant le refus ou la colère, regard fuyant ou, au contraire, planté avec défi dans l'objectif, etc.¹⁰

C'était aussi une façon pour les photographié(e)s de résister à des normes de prise de vue appliquées de façon autoritaire (cadrage serré sur le visage, regard fixé sur l'objectif, visage légèrement tourné vers le côté de façon à laisser apparaître une oreille, immobilité du corps), qui avaient pour objectif de fournir une représentation la plus précise possible de la personne.

Dans le cas de ces paysans sénoufo, ce n'est que dans les années quatre-vingt, soit avec quinze ou vingt ans de retard sur les habitants de la ville voisine, qu'ils accéderont à un usage



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'une femme résidant dans un village de la région de Korhogo. Noter la moue méprisante que fait cette femme mise dans l'obligation de se faire photographier (Pendokahadougou, 1^{er} décembre 1964).



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'un homme résidant dans un village de la région de Korhogo. Les scarifications visibles au niveau de la joue indiquent l'appartenance ethnique de cet individu (Kalahadougou, 28 juillet 1964).

10 Avec pour résultat des images qui évoquent étrangement celles réalisées dans un autre contexte (la guerre d'Algérie) par un photographe de l'armée française qui a photographié notamment des femmes mises pour la circonstance dans l'obligation de se dévoiler et de découvrir leurs cheveux [Garanger, 1982].

volontaire de la photographie, se faisant désormais portraiturer en couleurs, mais toujours en public, sous le regard des membres de leur communauté, selon des codes empruntés à l'esthétique du portrait en studio. Aujourd'hui, les petits-enfants de ces villageois pratiquent à temps partiel (pendant la morte-saison agricole) la photographie dans leur milieu d'origine, à l'occasion des baptêmes, mariages ou funérailles, participant à leur manière à cette démocratisation partielle de la pratique photographique causée par l'avènement de la photographie en couleurs dans les années quatre-vingt [Werner, 1998].

Mais, au-delà de ces conditions particulières de réalisation, ce qu'il me paraît important de retenir, c'est le statut particulier attribué à ces images par leur commanditaire, à savoir l'État postcolonial, et comment cette instrumentalisation par le pouvoir politique n'a pas été sans conséquence sur la perception que vont avoir ces paysans en particulier et les Africains en général de l'image photographique comme d'une image dotée d'un pouvoir de vérité.

Cette croyance repose, d'une part, sur la consubstantialité qui existerait entre une photographie et son référent et, d'autre part, sur la reconnaissance par l'État de ce rapport particulier avec le réel qu'entretient l'image photographique puisque, dans certaines conditions, elle est considérée comme une preuve légale de l'identité d'une personne.

En se plaçant dans une perspective historique, une photo d'identité réalisée par C. Augustt descend en droite ligne du portrait judiciaire tel qu'il a été codifié en France au XIX^e siècle par Bertillon (*circa* 1885) dans le but de faciliter le fichage de la population délinquante par les services de police. Pour atteindre cet objectif, le portrait devait être ressemblant, c'est-à-dire qu'il devait aboutir à la représentation la plus fidèle possible du sujet, dans chacun de ses détails comme dans son caractère général, dans sa matérialité anatomique comme dans son expression naturelle [Phéline, 1985 : 126].

Comme on l'a vu dans le cas de ces paysans ivoiriens, cette ressemblance était atteinte par la mise en œuvre d'un dispositif de prise de vue qui visait à dépouiller le sujet de son identité sociale et à le réduire aux signes distinctifs de sa physionomie, avec pour conséquence d'exalter la logique indicielle de l'image photographique, c'est-à-dire le fait qu'elle est une empreinte, une trace, une marque qui procède du rapport matériel direct établi avec la réalité physique du référent pendant la fraction de seconde où la surface sensible est exposée aux rayons lumineux¹¹.

Mais cette faculté particulière qu'a l'image photographique de désigner la présence d'un référent n'aurait pas permis à elle seule l'instauration d'une telle croyance dans son pouvoir de vérité si l'État n'avait pas en quelque sorte garanti le caractère objectif et probant de l'image photographique en l'utilisant comme un instrument légal d'enregistrement de la vérité : « C'est l'usage de la photographie dans le travail policier [...] et l'insertion de la photographie dans les structures

11 Ce principe de la « genèse automatique », qui fonde le statut de la photographie comme empreinte, doit être compris comme un simple moment dans l'ensemble du procès photographique. En amont et en aval de ce moment décisif, il y a des gestes, des codes et des processus qui inscrivent l'image dans une forme culturellement et socialement déterminée.

légales qui ont favorisé l'organisation de ce régime de vérité photographique » [Tagg, 1988 : 95].

En rabattant ainsi la photographie sur sa logique indicielle au détriment de sa dimension de représentation, l'État imposait de façon autoritaire un régime de vérité photographique¹² qui devait perdurer jusqu'à nos jours et allait influencer de façon déterminante non seulement sur l'esthétique et les usages du portrait photographique à usage privé, comme on va le voir ci-après, mais encore sur les modalités de réception des médias visuels qui ont suivi (cinéma, télévision, vidéo et, à présent, internet), dont les images ont été et restent créditées d'un fort pouvoir de vérité¹³.

Pour reprendre l'exemple du sujet représenté en tête de l'article, on observe que la photographie a pour effet, dans un premier temps, de l'isoler, de le singulariser, en découpant dans l'espace un fragment du réel visible, en l'occurrence son corps – ou, plus précisément, une partie seulement de ce dernier (le visage) censée représenter le tout – qui est ainsi séparé de son groupe d'appartenance (ce dernier est présent mais hors champ) et isolé de son environnement matériel immédiat (par l'utilisation d'un fond neutre). En conséquence, cet individu se trouve réduit à un ensemble de caractéristiques morphologiques qui en font à la fois un être unique, différent de tous les autres, mais dépouillé de son identité sociale.

Mais l'observation poussée des photos réalisées par C. Augustt oblige à nuancer ces propos dans la mesure où les scarifications rituelles inscrites à l'aide d'une lame de couteau ou de rasoir dans l'épaisseur de la peau indiquent de façon explicite à tous ceux qui en possèdent la clé l'identité ethnique du ou de la photographié(e). Ces marques corporelles, irréversibles, effectuées de façon autoritaire sur des jeunes enfants, ont pour fonction de signifier en permanence, tout au long de la vie du sujet, son appartenance (au sens fort du terme) à un groupe socialement et culturellement bien défini. Dans ce cas, le dispositif photographique imaginé par Bertillon échoue à détacher le sujet de son identité collective.



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'une femme résidant dans un village de la région de Korhogo. Les scarifications rituelles présentées par cette femme ont des fonctions différentes : alors qu'elle exhibe sur son visage la signature de son groupe d'appartenance, les scarifications portées sur les bras ont une fonction esthétique et/ou thérapeutique (Pendokahadougou, 2 décembre 1964).

12 Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'État français attaquait en justice et faisait condamner les photographes qui portaient atteinte à cette vérité indicielle de l'image photographique par des trucages (comme, par exemple, les photos d'esprits). Communication orale de Giordana Charuty : « Le médium-photographe : un magicien de la modernité », colloque *Photographie et Ethnologie*, avril 1999, Manosque.

13 Une enquête récente sur la réception des séries télévisées latino-américaines au Sénégal a mis en évidence qu'une partie du public ne fait pas la différence entre fiction et documentaire, entre les personnages et les acteurs qui les incarnent.

Puis, dans un deuxième temps, cette image, en association avec des données d'état civil et une empreinte digitale, va conférer à cette personne une nouvelle identité, celle d'un citoyen ou d'une citoyenne, signifiant ainsi son appartenance à un ensemble social plus vaste (État-nation) qui dépasse et englobe les communautés traditionnelles (famille, clan, village, tribu) au sein desquelles s'est construite son identité¹⁴. Au fil du temps, c'est dans cet écart grandissant entre une conscience de soi de plus en plus vive et une conscience sociale élargie que le sujet va commencer à prendre ses distances par rapport à son groupe d'appartenance et à négocier une relative indépendance vis-à-vis de ses obligations communautaires, autrement dit à s'individualiser en tant qu'acteur et sujet de sa propre histoire de vie.

Du public au privé : l'atelier photographique comme laboratoire d'expérimentation sociale

L'apparition, dans les années cinquante, de studios photographiques opérés par des praticiens africains pour servir une clientèle à majorité africaine a représenté une étape cruciale du passage d'un usage public et autoritaire de la photographie à un usage privé et volontaire, dans la mesure où le studio, du fait de son mode de fonctionnement artisanal et de sa finalité commerciale, a été l'instrument privilégié d'une appropriation par les photographiés de l'image photographique conçue comme une technique de représentation en adéquation avec la nouvelle organisation sociale issue de la colonisation. Pour comprendre ce qui s'est passé à l'intérieur de ces studios durant les quelques décennies (1950-1980) qui ont vu s'épanouir puis décliner l'art du portrait en noir et blanc en Afrique de l'Ouest, nous commencerons par examiner en détail l'organisation spatiale du studio de Cornélius Augustt, que l'on peut considérer comme un exemple représentatif de ce qui se passait à la même époque en Afrique de l'Ouest.

Le Studio du Nord était structuré en trois parties fonctionnellement distinctes :

- un espace ouvert sur l'extérieur destiné à l'accueil de la clientèle,
- une zone réservée exclusivement à la prise de vue,
- une chambre noire où étaient effectués le développement des films et le tirage sur papier des agrandissements.

L'espace réservé à la réception de la clientèle était meublé d'un comptoir et d'un banc destiné aux clients qui attendaient leur tour. Des portraits de différents formats ainsi que des photos d'identité étaient exposés sur des panneaux de bois ou à même les murs, dans le but de permettre au praticien de montrer son savoir-faire et aux clients indécis de faire leur choix quant à la façon dont ils souhaitaient poser. Y étaient affichées également les images les plus diverses : affiches publicitaires

¹⁴ En se plaçant dans une perspective eliassienne, on peut considérer qu'à l'élargissement du cadre social où la personne est socialisée et qui lui donne un cadre d'identification déterminant son « identité du nous » correspond une modification du rapport de l'individu à soi, de sa conscience de soi, de son « identité du je » [Elias, 1991].

offertes par les distributeurs de produits photographiques, calendriers distribués par les laboratoires de la place (des chromos en provenance du Japon ou de Corée), cartes postales, portraits de personnalités du monde de la politique, de la religion ou du sport, etc. À ce dispositif iconique, il faut ajouter la présence d'une radio ou d'une radio-cassette chargés de fournir en permanence une ambiance musicale agréable et festive.

Pour les sujets venus se faire photographier, cet espace faisait en quelque sorte office de sas entre un dehors (l'espace profane du monde extérieur) et un dedans (l'espace consacré à la prise de vue dont l'accès était contrôlé).

En effet, la partie du studio réservée à la prise de vue pouvait être séparée, au besoin, du hall de réception par un rideau tendu sur un fil de fer, de façon à préserver l'intimité de la relation entre le photographiant et les photographié(e)s. Le caractère théâtral de cet espace était encore renforcé par l'utilisation d'un éclairage artificiel (il existe un temps du studio qui est sans rapport avec celui du monde extérieur) et l'existence d'un décor (tapis de sol, rideau de fond, mobilier), que le photographe changeait de temps à autre. Ce dispositif scénique était complété par trois gradins de bois placés contre le mur du fond qui permettaient de disposer à des hauteurs différentes les participants à un portrait collectif. Par ailleurs, comme dans tous les studios, les clients de Cornélius Augustt avaient à leur disposition un certain nombre d'accessoires (chaise, fleurs artificielles, téléphone postiche), avec lesquels ils pouvaient jouer à leur guise, de même que les hommes désireux de se présenter autrement que dans leurs habits de tous les jours pouvaient emprunter au photographe des vêtements de coupe occidentale (veste, costume sombre, chemise blanche, cravate, chapeau) et s'en revêtir l'espace d'un instant. Dans le même ordre d'idée, divers instruments (miroir, peignes, brosse, talc pour absorber la transpiration) étaient mis à la disposition des hommes et des femmes désirant ajuster une dernière fois vêtements et parures, se peigner ou rafraîchir un maquillage. À tous ces éléments scénographiques trouvés sur place, il faut ajouter les accessoires apportés par les photographiés eux-mêmes : mobylette, radio-cassette, mouton, instruments de travail, armes de guerre, etc.

Quant à la chambre noire, dont l'accès était strictement interdit aux étrangers, elle était installée dans un coin de la chambre à coucher du praticien. C'est dans cet espace exigu, éclairé d'une lampe ordinaire peinte en rouge et dépourvu d'eau courante que C. Augustt a réalisé en personne le développement de milliers de films et



© J.-F. Werner.

Cornélius Augustt photographié dans son studio. Il lit la Bible en attendant les clients qui se font rare depuis l'avènement de la couleur dans les années quatre-vingt. À noter les images accrochées sur le mur derrière lui : chro-mo religieux en couleurs, portraits en noir et blanc de petit format des enfants du photographe, calendrier illustré offert par un fournisseur de produits photographiques, poster destiné à faire connaître les membres du gouvernement mis en place à la suite du décès du président Houphouët-Boigny (le nouveau chef de l'État est portraituré en buste tandis que les ministres n'ont droit qu'à un cadrage sur le visage) (Studio du Nord, 19 juin 1994).



© IRD/Augustt.

Portrait de deux policiers tenant dans les mains un pot de fleurs artificielles qui faisait partie des accessoires mis à la disposition des clients par C. Augustt à cette époque. Cet accessoire volontiers associé à la féminité (ou à une certaine image de la féminité) dans les ateliers photographiques européens est utilisé ici indifféremment par les hommes et les femmes (Studio du Nord, 1958).



© IRD/Augustt.

Jeune recrue de l'armée ivoirienne venue poser au studio en uniforme de campagne, le fusil à la main (Studio du Nord, 20 juillet 1962).

le tirage sur papier de dizaines de milliers d'agrandissements, en mettant en œuvre des techniques et des savoir-faire qui étaient la pierre angulaire de la légitimité professionnelle des photographes.

Si les interdits concernant l'accès à la chambre noire s'inscrivent dans la continuité de pratiques magico-religieuses traditionnelles visant à mettre à l'écart ceux qui font commerce avec les puissances surnaturelles (la chambre noire comme lieu où s'opère la révélation d'une image jusque-là invisible appelée « image latente »), en revanche, il faut souligner le caractère radicalement novateur du studio de prise de vue en tant que lieu destiné à préserver le déroulement d'un rituel strictement privé. Car, dans le contexte de sociétés où un individu manifestant le désir de s'isoler est vite suspecté de visées antisociales (voire accusé de sorcellerie), le studio photographique offrait aux sujets la possibilité d'obtenir une image photographique qui, non seulement leur était ressemblante, mais encore avait été réalisée en dehors du contrôle visuel du groupe, à l'inverse de ce qui se pratiquait dans les villages.

En effet, une fois le rideau tiré, c'est dans cet espace coupé du monde et protégé du regard des autres que s'instaurait entre le photographiant et les photographié(e)s un dialogue singulier qui avait pour objet la production d'une image satisfaisante pour les deux parties. Car, si les photographes étaient en mesure d'imposer leur vision des choses à travers l'aménagement du studio et les normes réglant la prise de vue, les photographié(e)s jouaient de leur côté un rôle essentiel dans la construction de leurs portraits du fait que l'initiative de la prise de vue leur revenait et qu'ils choisissaient le moment, le costume approprié et parfois même la pose et le cadrage¹⁵.

Dans ces conditions, on peut considérer que l'image obtenue au terme de ce processus était le résultat d'un compromis entre les désirs plus ou

15 Cette participation active des photographiés à la construction des images qui les représentent est si importante que, dans une étude récente consacrée à l'œuvre de Seydou Keita, le grand portraitiste malien, l'auteur propose que les photographiés soient considérés comme les co-auteurs d'images qui sont devenues aujourd'hui des œuvres d'art [Bigham, 1999].

moins clairement formulés des photographiés, d'un côté, et les limites imposées par la technique (éclairage artificiel, temps de pose relativement long, faible profondeur de champ) et les normes esthétiques du photographe, de l'autre, en sachant qu'il existait un consensus autour d'une conception que l'on pourrait qualifier de « clinique » du portrait. Par là, il faut entendre que l'accent était mis sur la valeur d'exposition et de constat de l'image photographique à laquelle était dévolue la tâche de restituer en toute clarté l'identité des sujets¹⁶. À ce propos, on peut supposer que cette caractéristique, qui a perduré jusqu'à nos jours en Afrique, n'est pas sans rapport avec la pratique de la photo d'identité dans la mesure où, jusqu'à une époque récente, ce sont les mêmes praticiens qui réalisaient, à la demande des clients, l'un ou l'autre type de portrait¹⁷.



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'une femme venue poser au studio. Commentaire de C. Augustt : « À cette époque, les femmes pouvaient encore garder la tête couverte pour les photos d'identité » (Studio du Nord, septembre 1964).

De la privatisation du portrait photographique

L'étude des archives photographiques de Cornélius Augustt dans lesquelles sont classés, selon un ordre chronologique précis, des portraits réalisés entre 1958 et 1998, a permis de mettre en évidence une évolution dans le temps du contenu des portraits photographiques qui témoigne d'un appriovissement progressif du médium par des acteurs qui vont mettre à profit l'intimité de la scène photographique pour tenter de donner une forme visuelle aux nouveaux rapports sociaux engendrés par le processus de modernisation.

Cet usage social de la photographie est particulièrement évident dans les séries de portraits réalisés successivement durant une même séance de pose, par des individus isolés, des couples ou des groupes, qui ont pris manifestement du plaisir à jouer avec le médium, faisant montre par la même occasion de remarquables capacités d'invention.

Je précise d'emblée que si, pour la commodité de l'exposé, je distingue plusieurs étapes dans cette évolution, cette représentation volontairement linéaire du

16 Pour ce faire, le photographe cherchait à maîtriser l'ensemble des paramètres techniques (netteté, profondeur de champ, éclairage, vitesse) et photographiait de préférence son sujet de face en plaçant ce dernier au centre de l'image.

17 Cette situation a changé dans les années quatre-vingt-dix, lorsque l'État ivoirien a confié la réalisation des photos d'identité destinées à un usage officiel (carte d'identité, passeport, carte de séjour) à une entreprise privée. Désormais, elles sont réalisées au sein même des commissariats de police par des photographes qui ont été sélectionnés en fonction de leur nationalité (ils sont tous ivoiriens) avec comme résultat une « ivoirisation » *de facto* d'une profession dans laquelle les étrangers étaient majoritaires [Werner, 1997].



© IRD/Augustt.

Portrait collectif mettant en scène un homme portant les habits et la coiffure d'un pèlerin de retour de La Mecque en compagnie de ses trois épouses alignées au garde-à-vous derrière lui. La position assise adoptée par cet homme, le torse droit, les jambes légèrement écartées, mains posées à plat sur les genoux, est une posture évoquant le pouvoir que l'on retrouve avec la même signification à travers toute l'Afrique de l'Ouest (Studio du Nord, 10 mai 1976).

phénomène ne doit pas être prise au pied de la lettre, mais davantage comme un fil conducteur dans une histoire complexe au sein de laquelle différentes temporalités sont entrelacées : celle des innovations techniques, celle de la pratique photographique, celle des photographiés eux-mêmes diversement situés dans l'espace social et, par voie de conséquence, concernés avec plus ou moins de retard et d'acuité par les transformations de la société englobante.

Dans un premier temps, ce pouvoir de vérité de la photographie fut utilisé pour attester l'appartenance du sujet à un groupe culturellement distinct et affirmer en même temps son statut social, en assurant la plus grande visibilité possible – de préférence au moyen de portraits en pied¹⁸ – à tous les signes indiquant son identité collective : le tissu, la coupe des vêtements, les scarifications rituelles, la coiffure, les bijoux, la posture, etc.

Car, une fois cette photo mise en circulation, cet assemblage de signes va faire l'objet d'une lecture extrêmement détaillée par des regardants méticuleux dont le souci premier est d'identifier précisément la ou les personnes représentées en termes de sexe, d'âge, d'origine ethnique, de statut social, de richesse, de profession, etc.

Ici, la logique indicielle de la photographie est mise au service d'un *ethos* collectif qui fait de l'individu un *persona*, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, un acteur masqué tenu de jouer les rôles que lui dévolue la communauté mais dont la signification lui échappe au niveau individuel [Mauss, 1950 : 350-351]. Ce qui se joue dans ces portraits, c'est une instrumentalisation naïve de la photographie (au sens où elle ignore la duplicité de cette dernière) dans le but de construire une représentation visuelle conforme à cet habitus communautaire « structuré par les principes de la solidarité, de la hiérarchie, de l'identité collective et de la répression corrélative des pulsions individualistes » qui enchaîne l'individu à sa communauté [Marie *et alii*, 1997 : 70].

18 Dans ces portraits, il est obligatoire de représenter dans son intégralité le corps de la personne photographiée et ses prolongements (chaussures, mouchoir de tête, etc.). Procéder autrement, c'est-à-dire placer hors du cadre une partie même minime de la personne représentée (y compris une touffe de cheveux ou le bout d'une chaussure), revient à commettre une agression symbolique contre la personne photographiée, sanctionnée fréquemment par le refus du client d'acheter ce type d'images.



© IRD/Augustt.

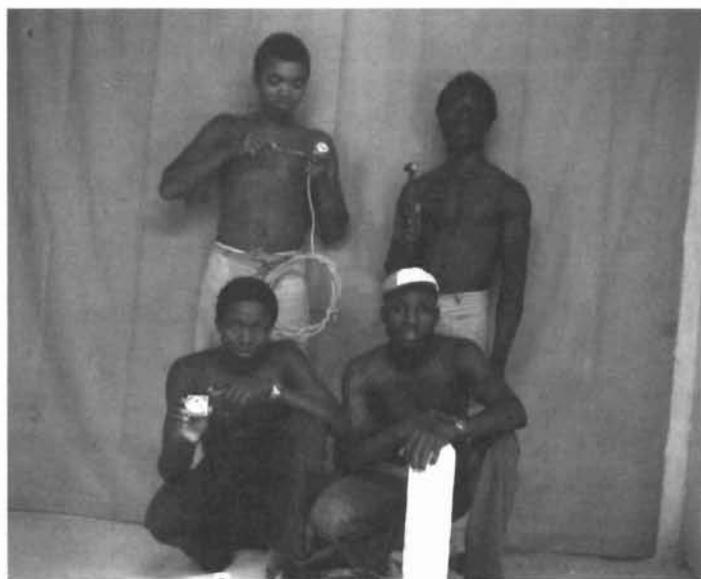
Cinq portraits d'un couple réalisés durant la même séance de pose, au total trois portraits en pied et deux portraits en buste. À noter l'attitude décontractée du couple et le visage souriant de la jeune femme, ce qui est plutôt rare, car le fait de montrer ses dents n'étant pas considéré comme quelque chose de particulièrement beau. Cette dernière, photographiée seule à deux reprises, a changé de vêtement pour la dernière prise de vue. Commentaires d'Augustt: « Il s'agit d'un instituteur en poste à Korhogo et de sa fiancée. Ils paraissent détendus et proches l'un de l'autre » (Studio du Nord, 20 septembre 1975).

Tentative vouée à l'échec dans la mesure où les usagers ignorent ce pouvoir singulier qu'a la photographie, du fait de son efficacité mimétique, de déplacer le regard de l'observateur de la représentation d'un ordre social vers la présence d'hommes et de femmes dont elle révèle l'existence individuelle charnelle et vulnérable. En deçà du temps immuable de l'ordre communautaire, l'empreinte photographique souligne la finitude de l'homme moderne, son caractère unique,



© IRD/Augustt.

Portrait collectif d'un groupe de femmes ghanéennes venues poser en tenue de deuil au studio après avoir appris la nouvelle du décès d'un parent. Cette photo est destinée à être envoyée au Ghana pour signifier aux proches restés au pays que ces émigrées participent au deuil malgré leur éloignement. Noter la fluidité des attitudes qui dénote une maîtrise parfaite de la technique photographique (elles sont capables de visualiser le résultat de leur mise en scène) et une grande confiance dans le photographe (Studio du Nord, 11 mars 1980).



© IRD/Augustt.

Portrait collectif de quatre jeunes hommes posant torse nu et exhibant les outils de leur profession (ils travaillent probablement dans le bâtiment) (Studio du Nord : *circa* 1958).

en même temps que la dimension aléatoire et passagère de son existence.

Puis on observe, surtout en milieu urbain, l'effacement progressif des marqueurs d'une identité collective de type ethnique au profit de signes qui indiquent l'émergence d'une nouvelle hiérarchie sociale au sein d'une économie de type capitaliste. Les portraits photographiques mettent désormais l'accent sur les rôles professionnels des personnes représentées en rapport avec une division du travail qui constitue un nouveau critère de différenciation sociale dans une société où les hiérarchies anciennes sont bousculées. Désormais, on n'est plus seulement un homme ou une femme, un(e) sénoufo, un(e) dioula ou un(e) baoulé mais aussi, et de surcroît, un gendarme, une infirmière, un soldat, un médecin, un électricien, un puisatier, une commerçante, etc.

Les processus d'individualisation favorisés par cette nouvelle organisation sociale vont pousser certains individus à affirmer le caractère unique de leur personne par la mise en évidence de leurs traits corporels distinctifs. Pour ce faire, le photographe va user de plans rapprochés (portraits en buste, gros plan sur le visage), dans lesquels on peut voir une influence directe de la photo d'identité. À l'extrême, cette quête d'une image toujours plus précise de soi conduit certains à utiliser la photographie pour cerner au plus près la vérité de leurs corps, à l'exemple de ces hommes et de ces femmes qui mettent à profit l'intimité du studio pour se dénuder, tout en restant dans les limites imposées par la déontologie des praticiens. En effet, les photographes refusaient de réaliser des photos à caractère érotique ou pornographique et les praticiens qui dérogeaient à cette règle étaient rappelés à l'ordre par leurs pairs. C'est un des facteurs qui explique la rareté jusqu'à une date récente d'une production visuelle de ce type dans les pays africains.

Cette diversité sociale croissante est manifeste également à travers les nouvelles pratiques qui se font jour dans le champ des loisirs (chasseur, sportif) et dans celui de l'habillement avec des comportements vestimentaires jusqu'alors



© IRD/Augustt.

Portrait en pied de deux jeunes filles posant torse nu à côté du radio-cassette du photographe utilisé ici comme un symbole de la modernité à l'instar du téléphone postiche tenu en main par l'une d'entre elles (Studio du Nord, date inconnue).



© IRD/Augustt.

Portrait en pied de deux jeunes femmes, habillées d'un pantalon et posant avec des cigarettes (non allumées) à la main. Le fait qu'elles aient pris, en l'absence d'un homme, l'initiative de la prise de vue, les vêtements qu'elles portent, les accessoires qu'elles exhibent (cigarettes, montres), tout cela évoque une relative autonomisation de leurs comportements par rapport à la norme sociale ou du moins une aspiration à les faire évoluer. Dans l'intimité du studio, il est possible pour ces femmes de mimer un comportement – fumer en public – qui fait l'objet jusqu'à nos jours d'une large réprobation sociale en Afrique (Studio du Nord, 14 septembre 1979).



© IRD/Augutt.

Jeune homme posant en habit de cow-boy, pistolet au côté, prêt à dégainer. Seules manquent les bottes pour que la panoplie soit complète ! Ce jeune homme utilise la photographie pour se glisser dans la peau d'un héros typiquement nord-américain dont l'existence lui a été révélée par d'autres médias visuels, en l'occurrence le cinéma et/ou la bande dessinée. Ce faisant, il s'identifie à un personnage souvent solitaire qui ne peut compter que sur lui-même pour survivre dans un monde violent (Studio du Nord, 30 mai 1965).



© IRD/Augutt.

Dans les années quatre-vingt, le cinéma de Korhogo diffuse des films de karaté – en provenance de Hong-Kong – qui fournissent aux jeunes hommes de nouveaux modèles d'identification. Le corps individualisé, fortifié par la discipline des arts martiaux, devient une arme pour affronter le monde et gagner le respect des autres (Studio du Nord, 6 janvier 1980).

inconnus (par exemple, le port du pantalon par les femmes) dont l'apparition et l'évolution dans le temps sont déterminées par des phénomènes de mode portés à la connaissance des Korhogolais et Korhogolaises par des images en provenance d'autres sociétés.

En effet, ces transformations identitaires déterminées par les changements sociaux de grande ampleur qui affectent les sociétés locales vont être mises en forme, visuellement parlant, au moyen des codes visuels empruntés aux images diffusées par des sociétés géographiquement et culturellement lointaines (Europe, Amérique du Nord, Asie) qui sont véhiculées jusqu'à Korhogo par le cinéma, la presse, le roman-photo et la télévision. Dans l'intimité du studio, des individus momentanément soustraits au contrôle visuel du groupe¹⁹ vont bricoler, à l'aide des codes empruntés à ces différents idiomes visuels, des représentations d'eux-mêmes qui déplacent de manière subtile et ironique les limites entre fiction et réalité.

Aujourd'hui, alors que la plupart des studios photographiques ont cessé de fonctionner faute de clients, suite à l'avènement de la couleur dans les années quatre-vingt et à l'apparition de photographes ambulants [Werner, 1998], la maîtrise des photographiés sur la réalisation de leurs portraits s'est encore accrue dans la mesure où ils peuvent dorénavant se faire photographier à n'importe quel moment, de jour comme de nuit (grâce au flash), à domicile ou sur les lieux de travail (bureau, atelier, boutique, marché, etc.), dans les endroits où ils s'amuse et là où ils prient.

En outre, les photographiés disposent désormais d'une grande liberté en ce qui concerne le déroulement de la prise de

19 Si le photographe est toujours présent, il est soumis à une déontologie (secret professionnel) qui lui interdit de rendre public tant ce qui a pu se dérouler dans l'intimité du studio que les images qui en résultent.

vue qui peut avoir lieu en privé, dans l'intimité du domicile ou celle de la chambre d'hôtel²⁰, de manière très contrôlée ou, au contraire, faussement spontanée, à l'exemple de ces « photos-surprise », prises à l'insu des photographiés (mais non sans leur accord tacite) pendant qu'ils participent à une fête collective.

Au-delà de ces pratiques novatrices, l'enjeu principal de cette révolution de la couleur réside dans l'élargissement de l'espace photographique, contenu jusqu'alors dans les limites étroites du studio à l'ensemble de l'espace social qui est devenu une immense scène photographique, au point que l'on peut avancer, en paraphrasant Sontag [1983 : 112], que ce n'est plus la photographie qui s'efforce de copier le réel mais le réel qui est maintenant perçu à travers le prisme de la photographie.

En guise de conclusion

À l'heure où la discipline anthropologique s'interroge sur les moyens tant conceptuels que méthodologiques à mettre en œuvre pour rendre compte des phénomènes de plus en plus complexes en rapport avec la globalisation des économies et des cultures, l'étude des médias visuels autochtones constitue une innovation méthodologique intéressante dans la mesure où elle permet d'aborder les transformations sociales en cours non plus à travers l'analyse des discours oraux ou écrits, mais également à travers les images matérielles produites et consommées localement.

Dans cette perspective, la photographie constitue un objet d'étude particulièrement fécond sur le plan heuristique, non seulement en raison de son caractère hybride, à la fois technique, social et politique, mais aussi par sa diffusion massive à l'ensemble de la planète qui ouvre la porte à des études comparatives.

Ainsi, dans l'étude de cas présentée ici, on constate que, du fait des modalités historiques de sa diffusion et de son utilisation précoce par l'État – colonial puis postcolonial – comme un outil d'identification de la personne, la photographie s'est



© IRD/Augustt.

Photographie de type documentaire, réalisée dans le bloc opératoire de l'hôpital de Korhogo, pendant une intervention chirurgicale. Bien avant l'avènement de la couleur qui a vu le triomphe de la pratique en ambulatoire de la photographie, les praticiens de studio ont été amenés, à la demande des clients, à sortir de leurs studios pour réaliser des « reportages » à l'occasion de manifestations collectives privées (mariages, baptêmes, funérailles) ou publiques (réunions à caractère politique, rencontres sportives) ou encore, comme ici, dans un cadre professionnel (Centre hospitalier de Korhogo, 3 mai 1962).

20 Cette privatisation accrue de l'image de soi associée à une absence de déontologie de la part des photographes ambulants a débouché, dans les grands centres urbains ouest-africains, sur la production de photos à caractère érotique ou pornographique, brisant ainsi un interdit jusque-là fermement imposé par les photographes de studio.

trouvée d'emblée investie d'un pouvoir de vérité qui en a fait le mode de représentation privilégié du nouvel ordre social et économique qui s'est mis en place au moment de la colonisation.

En instaurant une construction du regard qui privilégiait la fragmentation et le morcellement du monde, la photographie a joué un rôle non négligeable dans l'établissement d'un nouvel équilibre entre identités individuelles et identités collectives au sein de sociétés soumises à des mutations brutales qui associent, d'un côté, des phénomènes de grande ampleur (urbanisation, industrialisation, scolarisation, développement d'une économie de marché, construction des États-nations, etc.) et, de l'autre, des recompositions sociales multiples (division du travail, passage d'une solidarité mécanique à une solidarité organique, émergence de nouvelles identités collectives et individuelles).

Inscrite d'emblée dans des relations de pouvoir, l'image photographique a ainsi joué un rôle déterminant dans la construction de l'imaginaire africain moderne dont témoigne l'évolution des arts plastiques africains contemporains dans le sens d'une représentation du monde de plus en plus réaliste, voire hyperréaliste. Ainsi, par exemple, des photographies sont fréquemment utilisées comme modèles par les artistes spécialisés dans la statuaire funéraire en pays akan [Wendl, 1998 b] ou encore par les peintres contemporains en Afrique centrale [Jewsiewicki, 1991 : 131] et, même si d'autres facteurs ont certainement joué pour favoriser cette bascule du système de représentation du côté de la *mimesis*, une des causes de ce phénomène est à rechercher dans le rapport particulier que la photographie a entretenu et entretient encore avec le pouvoir politique sous le masque d'une servante soumise et docile.

Puis, dans un deuxième temps, on a vu que les photographiés ont mis à profit l'intimité du studio pour explorer les différentes facettes d'une identité non plus donnée une fois pour toutes, mais acquise et en constante évolution, désormais plus individuelle que collective. Dans cette optique, la privatisation de l'image photographique qui a eu lieu au sein des studios photographiques a constitué une tentative réussie de la part des Africains pour renverser cette domination de la *mimesis* en jouant de l'ambivalence fondamentale de la photographie à la fois empreinte du réel et représentation.

Dans des sociétés où l'on a pu parler d'une « individualisation sans individualisme » dans la mesure où, si les sujets sont de moins en moins dépendants de leurs identités communautaires, par contre, l'individualisme comme valeur suprême et souci exclusif de soi est apparu comme impossible et impensable [Marie *et alii*, 1997 : 414], il apparaît que le studio photographique a constitué ce lieu privilégié dans lequel des sujets, temporairement libérés du contrôle communautaire, ont pu mettre en scène librement leurs fantasmes individualistes.

BIBLIOGRAPHIE

- BEHREND H. [1998], « La photographie populaire de studio au Kenya », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire: 157-160.
 BEHREND H. [2001], « Fragmented Visions: Photo Collages by Two Ugandan Photographers », *Visual Anthropology*, XIV, 3: 301-320.

- BEHREND H., WENDL T. [1997], « Photography: Social and Cultural Aspects », in J. Middleton (ed), *The Encyclopedia of Subsaharian Africa*, New York, Simon & Schuster, 3: 409-415.
- BENSUSAN A.D. [1966], *Silver Images. History of Photography in Africa*, Cape-Town, H. Timmins.
- BIGHAM E. [1999], « Issues of Authorship in the Portrait Photographs of Seydou Keïta », *African Arts*, XXXII, 1 : 56-67.
- BLANCHARD P., BLANCHOIN S., BANCEL N., BOËTSCH G., GERBEAU H. [1995], *L'Autre et Nous*, « Scènes et Types », Paris, Achac-Syros.
- BRILLIANT R. [1990], « Portraits: a Recurrent Genre in World Art », in J.M. Borgatti et R. Brilliant (eds), *Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World*, New York, The Center for African Art.
- ELIAS N. [1991], *La Société des individus*, Paris, Fayard. (1^{re} édition, 1939).
- GARANGER M. [1982], *Femmes algériennes, 1960*, Paris, Contrejour.
- GUGGENHEIM MUSEUM (ed) [1996], *In/Sight: African Photographers, 1940 to Present*, New York, Guggenheim Museum Publications.
- JEWSEWICKI B. [1991], « Painting in Zaire: From the Invention of the West to the Representation of Social Self », in S. Vogel (ed), *Africa Explores. Twentieth Century African Art*, New York-München, Prestel/The Center for African Art: 130-151.
- MAGNIN A. (éd.) [1997], *Seydou Keïta*, Zurich Berlin, New York, Scalo.
- MAGNIN A. [1998], *Malick Sidibé*, Zurich Berlin, New York, Scalo.
- MARIE A. [1997], « Du sujet communautaire au sujet individuel », in A. Marie (éd.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala: 53-110.
- MAUSS M. [1950], « Essai sur le don », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Puf.
- MONDZAIN M.-J. [1995], « L'image naturelle », *Le Nouveau Commerce*, 94-95: 61-94.
- NIMIS E. [1998], *Photographes de Bamako de 1935 à nos jours*, Paris, Revue noire.
- PHÉLINE C. [1985], « L'image accusatrice », *Les Cahiers de la photographie*, 17, ACCP.
- REVUE NOIRE (éd.) [1996], *Cornélius Yao Azaglo Augustt*, Paris, Revue noire.
- REVUE NOIRE (éd.) [1998], *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire.
- REVUE NOIRE (éd.) [2001], *Photographes de Kinshasa*, Paris, Revue noire.
- ROUILLÉ A. [1982], *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois de 1839 à 1870*, Paris, Le Sycomore.
- SONTAG S. [1983], *Sur la photographie (1973)*, Paris, Seuil, coll. 10/18.
- TAGG J. [1988], *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London, Macmillan.
- VIDITZ-WARD V. [1998], « Les Créoles de Freetown », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire: 35-41.
- WENDL T. [1998 a], « Portraits et décors », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire: 105-117.
- WENDL T. [1998 b], « God Never Sleep Fotografie, Tod und Erinnerung », in T. Wendl, H. Behrend (eds), *Snap me one. Studiofotografen in Afrika*, München, Prestel: 42-50.
- WERNER J.-F. [1997], « Profession: photographe », in B. Contamin, H. Mémel Fôté (éd.), *Le Modèle ivoirien en questions. Crises, ajustements, recompositions*, Paris, Karthala-Orstom: 761-778.
- WERNER J.-F. [1998], « Le crépuscule des studios », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Revue noire: 93-99.
- WERNER J.-F. [2000 a], « Problèmes posés par la sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives de Cornélius Augustt », *Études photographiques*, 8: 139-145.
- WERNER J.-F. [2000 b], « Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois, ou Comment faire de la photographie africaine un objet d'étude », *Journal des anthropologues*, 80-81: 193-216.
- WERNER J.-F. [2001], « Photography and Individualisation in Contemporary Africa. An Ivoirian Case-study », *Visual Anthropology*, XIV, 3: 251-268.

Les contagions « *filmi* » : le spectateur et l'art de mêler les plans dans le cinéma de Bombay

Emmanuel Grimaud *

« Les plans qui sont expliqués dans les films
Ne les répète pas dans la société
Garde-toi de mêler! » (Dijay.)

À Bombay, la conversation en dehors de la projection d'un film est l'occasion de juger non seulement de ses qualités et de ses faiblesses, mais aussi de sa pertinence morale. Parmi les diverses formes de mises à l'épreuve, le « test de contagion » – d'un scénario, d'un costume, d'un dialogue, d'un décor ou même d'une coupe de cheveux – occupe une place particulière. Par contagion, j'entends ici la possibilité, pour chacun des éléments d'un film, d'être imité ou repris par le spectateur. La discussion à laquelle on se livre entre amis, sur la potentialité des éléments du cinéma à faire l'objet d'une reproduction prêt à imiter tout ce qui apparaît à l'écran, fait exister le film autrement après la projection. Les conséquences sociologiques de ce moment sont importantes puisqu'il génère des découpages du public bien souvent ignorés par la théorie sociologique autant que par les cinéastes eux-mêmes.

Je me limiterai ici à quatre variations de ce test qui, malgré leur apparence parfois spectaculaire, sont en fait d'une grande banalité. Une première forme mêle le cinéma et le « biologique » par des biais qui ne sont pas sans rappeler la médecine ayurvédique et ses mécanismes de rééquilibrage des humeurs. Elle conduit généralement à l'accusation radicale du cinéma comme outil de contamination. Très populaire parmi ceux qui tiennent le cinéma pour responsable de tous les maux de la société, elle constitue un dispositif expérimental inversé, c'est-à-dire qu'elle ne prouve rien par l'expérience mais qu'elle prétend valoir elle-même comme preuve. On verra ensuite des variantes de ce test « épidémiologique ¹ » imposées par

* Ethnologue, laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Paris-X-Nanterre.

1 À la différence de l'« épidémiologie » des maladies, celle des « représentations » [Sperber, 1996], soucieuse de comprendre comment se propagent les idées (plus que les actions ou les virus), envisage le seul cerveau comme organe de transmission/transformation. Les spectateurs de cinéma inviteront, quant à eux, à un élargissement radical des « formes » de la contagion en prenant en compte à la fois le cerveau, le corps, le désir et l'action.

d'autres au même public et au même cinéma. S'il est courant d'appeler des individus qui cultivent leur ressemblance avec un acteur par le nom de cet acteur (on dira que, dans ce quartier, vit un Amitabh, un Rajnikanth ou un Dilip Kumar), la profusion des *doubles* est la preuve incarnée de la reproductibilité du cinéma. C'est là qu'il faudra se situer, entre un acteur et sa doublure (*look alike*), pour voir le test changer de forme et devenir « test de ressemblance ». On se déplacera dans un troisième temps dans une queue particulièrement agitée devant une salle de projection, où des spectateurs usent d'une méthode bien particulière, le « test de vigueur », pour mesurer le potentiel d'un film avant même de le voir. Une conversation avec un vendeur de bétel qui mêle les scénarios cinématographiques à sa propre histoire sera l'occasion de saisir une autre forme d'épreuve à laquelle les scénarios de l'écran sont volontiers soumis: le « test de viabilité ». Enfin, en compagnie d'un groupe de collégiens analysant un film jugé très réaliste sur les mafias, on verra le test se transformer une nouvelle fois et devenir « test de vraisemblance ». Mais avant d'entrer dans le détail de chacune de ces épreuves, une petite exploration du vocabulaire courant employé par le spectateur suffira pour que tombe l'un des présupposés fondamentaux de la sémiologie appliquée au cinéma et que je résumerai ainsi: « Avec la projection, les jeux sont faits. »

Quand un bon film, c'est un film qui fait faire: le vocabulaire de l'amateur

Certaines images se dissipent après leur projection tandis que d'autres se réaniment au cours de la conversation. À Bombay, un vieux vendeur de glaces stationné devant le cinéma *Naaz* me faisait remarquer que « si on aime quelque chose dans un film projeté devant soi, cette chose ne nous appartient pas, on voudra donc appliquer la chose pour la faire sienne ». Et il ajouta: « L'homme *essaye*, c'est dans sa nature, même si ça ne marche pas. » Cette vision de la projection comme désir de quelque chose d'extérieur qui ne fait pas partie de soi et que l'on veut faire sien explique sans doute la popularité du test de reproductibilité auquel le spectateur soumet son cinéma. Le désir de reproduction (de ce que l'on a vu) est toujours perçu comme second, agissant à retardement, parfois longtemps après la projection. En sortant du cinéma, on éprouve le « désir de faire » (*karne kā chahat*). Il est dit aussi de l'acteur qu'il enseigne le « désir de se faire » (*banne kā man*). À son contact, le spectateur se « rafraîchit l'humeur » (*mood fresh karnā*), change sa personnalité ou « attrape » des choses (*catch karnā*) pour son propre usage. Cela peut être un « motif » (*design*) vu sur le costume de l'héroïne et que le tailleur s'est déjà empressé de reproduire, des combinaisons nouvelles de couleurs à essayer sur soi parce qu'elles sont bonnes à « faire converger » (*match karnā*). Généralement, les gens avec lesquels j'ai discuté insistaient pour dire qu'ils n'attrapent que les bonnes choses, une autre manière de dire que les « choses du cinéma » (*filum kā chiz*) sont bonnes à prendre! Quand le film « pourrit l'humeur » (*mood*), c'est qu'il n'y a rien à y prendre, qu'il ne crée en soi aucun « changement » (*parivartan*), pas même un surplus de « confiance » (*confidence*) ou d'« expérience » (*tajurbā*). Les entretiens que j'ai conduits à la sortie des cinémas étaient rarement directifs. Je prenais le prétexte du film qui venait de se terminer pour entamer la conversation. Chacun en profitait pour faire le tri entre les bonnes et les mauvaises choses du

cinéma, puis se mettait à répéter quelques dialogues, à « faire parole d'acteur » (*herowālā bāt karnā*), comme on dit, « *just for fun* ». On me montrait quelques tics d'acteurs qu'on avait faits siens étant jeune ou on me racontait des scénarios qui avaient fait sens dans sa propre vie bien longtemps après. Un bon film, c'est un film qui résiste à ce test. Parce qu'il a fait faire de multiples petites choses et qu'il fait encore écho aujourd'hui, il survit.

De la variété des petites « distractions » imitables que le film contient, il faut donner un aperçu. Certaines sont déjà largement connues, comme le fait d'imiter un costume et qui se dit « faire la mode » (*fashion karnā*) quand cela devient un passe-temps quotidien. De même, se battre se dit « faire des coups » (*mar pit karnā*), et de nombreux coups, aussi bien des façons d'en donner que d'en prendre, s'apprennent à l'écran. Au contact de l'acteur, on apprend aussi des « manières » (*tarikā*), une façon d'« attraper les filles », de « faire des baisers » (*kis vis*), de faire une promenade en compagnie dans un lieu de rencontre amoureuse (*lover point*). Néanmoins, pour que ces actions dites *filmi* soient reproductibles, il faut qu'elles contiennent, aux yeux du spectateur, assez de « vigueur » (*josh*). Tantôt intérieure tantôt extérieure au film, la vigueur est toujours conçue comme nécessaire pour déclencher le faire, pour passer de l'état de « réacteur » à celui de « fabricant ». Elle est une condition de la reproductibilité. « Si la vigueur vient, dit-on, on peut refaire. » Un film qui ne donne pas de la vigueur ou du courage (*himmat*) n'est pas bon. À la question « Que trouvez-vous au cinéma? », la réponse la plus courante est la vigueur (*josh*), au moins autant que la distraction (*manoranjan*).

Que la conversation ait lieu entre amis ou avec l'ethnographe, elle est toujours l'occasion de le décomposer, de dire son lien au cinéma, mais aussi (et même davantage) celui des autres, voire parfois d'intenter, au cinéma et à la société dans son ensemble, un grand procès: « La vie de l'intérieur des films (*picture ke andar kī life*) s'infiltré dans celle des gens » et « l'énergie (*josh*) qu'on y trouve se traduit dans la vie commune » sont à Bombay des remarques d'une grande banalité. C'est ce mécanisme que les conversations sur le cinéma discutent le plus souvent, mais





tout le monde n'est pas du même avis. Les variantes du test de reproductibilité explorées dans la suite de cet article permettront de mettre le doigt sur des modes de reproduction différents qui peuvent être vus comme autant de *paradigmes* de lecture du cinéma et du public. Loin de coexister en s'ignorant, ces paradigmes s'affrontent selon l'expérience que les spectateurs ont de la « contagion » cinématographique.

Le test de Dijay ou l'influence du cinéma sur le sang

Dijay est un peintre en bâtiment qui arrondit ses fins de mois en étant figurant. Il a joué le rôle d'un sauvage dans le film *Prem (L'Amour)* et d'un musicien d'orchestre dans *Akrosh (La Colère)* et dans *Tarazu (La Balance)*. Il travaille tous les soirs comme préposé au thé dans une gargote du quartier de Mahim. C'est là que je l'ai rencontré. Âgé de 60 ans, Dijay a plusieurs décennies de conversations cinéphiles derrière lui et se tient toujours prêt à reprendre le débat avec de nouveaux interlocuteurs. Son travail de figurant ne l'empêche pas de soumettre le cinéma à une analyse critique qui rappelle les prises de position hygiénistes les plus radicales. Il en démonte ici le mécanisme d'influence caché sur la société :

« Depuis que je suis enfant, je vois des films. Je pense au film après la projection, je m'interroge sur ce qui fait qu'il accroche, quel est son secret (*rāz*) ou son angle (*angle*). Ce que j'ai constaté, c'est qu'un film est le produit du temps. Quand l'époque est bien, les films sont bons, quand elle est pourrie, les films aussi. Aujourd'hui, l'atmosphère (*mahaul*) est chaude (*garam*), donc les films sont chauds. »

A priori, la thèse de Dijay – « le film est le produit du temps » – paraît banale. Or, c'est un véritable mécanisme d'échanges de flux que Dijay s'apprête à poser. Le test débouche sur le constat d'un échauffement généralisé : à une société « chaude » correspondent des films chauds mais aussi un sang chaud. Le peintre-

figurant décrit une *influence* qui agit par échauffements successifs et enveloppe le sang, l'homme, la femme, le cinéma et la nation. C'est l'enfant qui est au centre du mécanisme. Il en est à la fois la première victime et le premier acteur :

« Aujourd'hui, l'enfant est devenu fort (*strong*), parce qu'on donne des piqûres et des pilules à la mère qui sont fortes. On la soigne, on lui fait un examen du sang, on accorde du soin à ce qu'elle mange, parce que cela influence (*asar*) son sang et parce que l'enfant est à l'intérieur et qu'il fabrique son sang à partir de ce que la mère mange et que ce sang va dans son corps. Aujourd'hui le sang est plus chaud (*garam*). Avant, c'était le sang du père qui était chaud et celui de la mère froid. Aujourd'hui, le sang des deux est chaud. »

Quelle est la raison de cet échauffement ? Toute l'analyse de Dijay consiste à identifier des points d'échauffement entre la société et les films qui contribuent à augmenter la température du sang de l'enfant. Ces points d'échauffement, ce sont des plans cinématographiques (*shots*) que les gens reproduisent dans la vie :

« À l'intérieur du film, on voit des meurtres, à l'extérieur, on voit la copie du meurtre (*same to same murder*). Dans les films, on pille les banques et dehors, la même banque est pillée. Quand il voit les plans, l'enfant se demande s'il peut les refaire dans la réalité. Et vous lirez qu'un enfant de 12 ans a poussé une fille à commettre un suicide (*khudkushi*), la menaçant avec un poignard. L'amour est pourri de la même façon. Un enfant de 8 ans peut parler d'amour. Son père et sa mère parlent d'amour devant lui tranquillement. Le plan d'amour que vous voyez dans les films, ils le refont à la maison en face des enfants qui intègrent cela immédiatement dans leur tête. Ce que les films montrent vient ensuite dans le journal avec la photo. Un tel plan (*shot*) va dans toutes les provinces du pays. Et il est réimprimé. Et puis, il arrive jusque dans les villages. Et la même histoire court dans le village. Et l'ambiance du village aussi est pourrie du même coup. »

La chaîne de propagation de la pourriture est identifiée. Les enfants imitent les parents qui imitent les films. Dans les deux cas, amour et action, les plans du cinéma sont contagieux, doués d'une capacité à agir et à se propager qu'il faut juguler : « Il faudrait retenir (*hathānā*) ces plans », ajoute Dijay. Quand on l'interroge sur la raison de cet état de choses, il répond que « ce n'était pas comme ça dans les vieux films ». Et pourtant, le débat hygiéniste sur la mauvaise influence du cinéma se posait de manière semblable dans les années vingt à l'époque du *Film Enquiry Committee* (1927)². À cela, Dijay répond qu'il y a quatre-vingts ans, le cinéma n'était pas partout, qu'il n'avait pas tout contaminé. Aujourd'hui, il suffit que « les plans expliquent un peu pour que des gens sans éducation s'en emparent et l'organisent en pratique ».

Mais qu'est-ce qui explique ce nouveau régime de la duplication généralisée des plans du cinéma ? Dijay voit deux raisons : la forme explosive du film, d'une part, qui « va dans tous les sens » et que « vous pouvez prendre n'importe où », source de désordre, et le succès du réalisme, d'autre part, le film comme « miroir de la vie », qui accentue les contagions. Il n'est pas anodin que Dijay emploie l'expression de « pièce à l'écran » (*parde kī natak*) pour parler du film. Le cinéma est l'instrument de la dégénérescence, brouillant la séparation entre le spectacle et la

2 Pour l'analyse de cette enquête coloniale, je me permets de renvoyer à ma thèse [Grimaud, 2001].

vie qui était, selon lui, au fondement du théâtre. Comme au théâtre, le cinéma devrait « montrer ce qui doit être, non ce qui est ». Tout est à l'envers. Dijay n'accuse pas seulement les plans « où l'on court dans la rue avec des couteaux en public », mais aussi la « musique aiguë et rauque ». Le monde pourri et mixte du cinéma qui se propage par la musique « aiguë et rauque » s'oppose au théâtre, à la religion, au monde mythologique. Le peintre-figurant distingue les règlements de compte sordides du cinéma de l'amour noble de la mythologie avant de décortiquer une émotion, la peur, dont le cinéma a fait sa matière privilégiée et qui aboutit à la surchauffe de la société :

« Pour relier la terre et la planète Setu, Ram a lancé une grosse pierre qui a servi de pont et puis, plus tard, pour aller sur Lanka avec l'aide de ses compagnons. C'est ça l'amour. Aujourd'hui, on ne voit que des règlements de compte (*dādāgiri*) partout, avec des pistolets. Tout le monde a peur. Personne n'ose rapporter. À force de voir des films, l'homme a encore plus peur. D'abord, la peur est celle de vos voisins, n'importe qui pour n'importe quoi. Dans le quartier circulent des couteaux. Si ce n'est pas la peur des voisins, c'est celle de leur corps (*body*), non pas le vôtre mais de voir le leur. Et puis, il y a la peur de ceux qui ont de l'argent et qui peuvent faire n'importe quoi, salir votre réputation ou vous mettre en prison. La peur est de plusieurs sortes. Si vous n'avez pas d'argent, que vous êtes pauvre et que vous ne savez pas comment subvenir à vos besoins, vous avez peur. Quand vous vous réveillez le matin, vous voulez boire du thé et vous n'avez pas d'argent. Où trouver l'argent? Donc, vous commettez un vol et vous vous faites attraper. C'est la peur. Si vous êtes un homme bon et que vous pensez que pour boire du thé, vous devriez voler, frapper ou incendier, vous aurez peur de vous faire prendre par la police et mettre en prison. Parfois, on a peur des fantômes. Ils viennent peupler l'esprit vide. Du coup, vous avez peur d'avoir l'esprit vide. La peur atteint le cœur puis se propage dans tout le corps (*body*). »

Dijay reproduirait presque la réflexion d'un scénariste à qui l'on demanderait d'écrire un scénario d'épouvante. Il agrège ensemble les situations de peur les plus quotidiennes. Elles sont soit aspirées dans des plans fixes, comme la vision des couteaux, du corps des voisins ou des fantômes, soit mises en mouvement dans des chaînes de réactions (« Vous vous réveillez le matin, vous n'avez pas d'argent... »), qui mènent jusqu'au poste de police. À la différence du scénariste, Dijay part du quotidien du pauvre et du faible, non pas d'une « formule cinématographique », mais il retrouve dans son exploration des formules comme celle du bon bougre poussé à « frapper, voler ou incendier », si populaire dans les films d'action. Il rencontre les formules cinématographiques de l'épouvante comme des points de passage dans sa construction de l'émotion, tout comme les plans du cinéma étaient les principaux supports d'un échauffement généralisé.

Dijay conclut de façon magistrale, donnant à voir le mécanisme de l'influence dans tous ses rouages, du sang à la nation en passant par les plans du cinéma et l'émotion. Les films sont qualifiés par lui de « traîtres à la cause du pays » (*desh-drohi*), en même temps qu'ils « pourrissent le sang » (sous-entendu: en le réchauffant). Si le test auquel le peintre soumet la totalité du visible est positif – et ce ne sont pas les preuves d'échauffement qui manquent (même le dosage des médicaments a augmenté!) –, Dijay propose de réagir. Le rééquilibrage de la société se fera en agissant sur la progéniture. Il faut « traiter l'enfant de demain » et retrouver un sang de bonne température. Il lance alors un appel aux médecins et pharmaciens pour contrebalancer les effets du cinéma sur le sang:

« Il faut que le médecin et le pharmacien mentionnent bien si le médicament est fort ou non, et le médicament normal doit être étiqueté *normal*. Ainsi, si je donne mon médicament à mon enfant, il sera bien. Et la progéniture d'aujourd'hui sortira bien et l'atmosphère (*mahaul*) sera aussi bien et les films se feront correctement et le film n'aura pas d'influence sur le sang de l'enfant, et on ne parlera plus de la société comme cela. Et si la société redevient normale, l'avenir du pays sera prometteur, les oiseaux qui avaient quitté le pays pour dormir ailleurs reviendront et demanderont "Que dit-on de ce pays mes amis, ce pays est l'ornement du monde!" Ainsi les gens parleront. Le pays deviendra grand. Et tout le monde chantera *Mon Inde grandiose* et cette parole sera enfin vraie. C'est mon opinion... »

On a tenu à suivre ainsi Dijay jusqu'au bout de son raisonnement parce que, dans son épidémiologie, le cinéma n'a plus rien d'un mode de représentation. Il habite le corps de ses spectateurs par contagion de substance (plus que de représentation). Il est ce qui, dans toute action, dans tout sentiment, est en trop, un excès de température et, à ce titre, il est partout. Dans la conversation, Dijay ne s'est pas contenté de condamner ou de défendre une position morale plutôt répandue. Le figurant a appliqué le test de contagion sur son enfant et sur sa femme, mais il en a oublié en chemin sa propre personne. À ce reproche, il répond que ce n'est pas en figurant qu'on entretient la confusion entre le cinéma et la vie... à moins d'incarner son propre rôle, ce qu'il n'a jamais fait.

Dijay joue de deux modes de relation au cinéma apparemment contradictoires mais qui sont en fait superposables, tout comme *Chambal Ke Sher* joue d'une confusion productive à l'étape de la publicité et de la rhétorique universellement partagée du grand partage entre fiction et réalité au début de la projection. Il faut changer d'échelle et de personnage pour comprendre à quel niveau la contradiction se résout. Comme on l'a dit précédemment, Amitabh, Rajnikanth et les autres ne sont pas seulement de grands acteurs, ils sont débordés par d'autres individus qui se font appeler ainsi à force de cultiver leur ressemblance. Avec le double de Rajnikanth, le test change de forme et la contagion aussi: du grand échauffement aux ressorts cachés décrit par Dijay et dont nous ne percevons que les effets, la « reproduction » se déplace et s'incarne dans les traits du visage.

Le double, l'original et la divinité: le « test de ressemblance »

« Pour un Amitabh à l'écran, il y en a mille dans la rue », plaisante-t-on souvent. À Bombay, une organisation s'est créée pour la défense des droits des doubles et des « ressemblants » (*look alike*). Kanan Pillai (35 ans) est le double (*duplicate*) de la grande star tamoule Rajnikanth. Dans son quartier, on l'appelle « Rajni » mais il préfère l'appellation de « Rajnikanth Junior ». À première vue, on pourrait penser que Rajni a peu de chances de sortir *négligemment* du test mis en place par Dijay puisqu'il incarne sur son visage la contamination dans toute sa splendeur! Or, nous verrons qu'un *look alike* n'est pas une *imitation* et, ensuite, qu'il peut même acquérir de la qualité divine par le biais de sa ressemblance. Le ressemblant aboutira à déplacer le test mis en place par Dijay et conduira à envisager le problème de la reproductibilité autrement, car ce n'est plus d'humeur et d'équilibre (chaud/froid) qu'il est question mais de circulation de qualités divines.

THANKS TO THE GOVT. OF M.P.
 for allowing the Real Dacoits to act in the film
'CHAMBAL KE SHER' to be shot in the Valleys of
CHAMBAL

माधोसिंह, मोहरसिंह की अनिनय की इजाजत

भारत २९ अगस्त (मृत्यु) को चम्बल घाटी के बानी माधोसिंह और मोहरसिंह, जोकि आधुनिक युद्ध के बाद अन्ध-धुमासली की खली जेल में हैं, 'चम्बल के शेर' नामक फिल्म में अभिनय करने। राज्य सरकार ने २४ अगस्त को जारी एक आदेश में उन्हें इस हेतु अनुमति दे दी है। फिल्म निर्माता एलेक्स लेनी के अनुसार सरकार ने यह इजाजत फिल्म की कहानी के अध्ययन के बाद दी है। एलेक्स सरकार ने इजाजत देने में इकार कर दिया था।

नवभारत टाइम्स की कृपात डाकू फिल्म में

भारत, १ सितंबर (एनए) - चम्बल की एक फिल्मकम्पनी द्वारा बनायी जाने वाली फिल्म 'चम्बल के शेर' में कृपात डाकू, माधोसिंह और मोहरसिंह की प्रमुख भूमिकाएं भरा करणों के द्वारा गुणा जेल में एक जेल में इलाक़ सरकार में हुए डाकूओं की फिल्म में काम करने की इजाजत दे दी है।

चम्बल के शेर...

पोरबन्दर (एनए) - बनर की फिल्म कम्पनी के द्वारा चम्बल के भारत-उपनिवेश दुर्गम डाकूओं के जीवन पर बनाये जाने वाले कल्पित 'चम्बल के शेर' में, गुणासिंह (हुवा) की खली जेल में छुपा, काट रहे को दुर्गम चम्बल समाप्त काट सरदार माधोसिंह तथा मोहरसिंह को अभिनय करने की अनुमति में ३० सितंबर को २४ अगस्त केबादों द्वारा प्रदान कर दी है।

फिल्म निर्माता की एलेक्स लेनी के बावजूद यह ० एन० बावजूद की वैधानिक प्रतिष्ठान गुणासिंहों की खली जेल तथा डाकूओं के छिपने के प्राकृतिक स्थानों पर होगी। चम्बल के शेर नामक फिल्म निर्माता द्वारा प्रदान किया गया है।

R.S.M.R. ENTERPRISES PRESENT

SCREEN SUBSCRIPTION RATES
Madho, Mohar to act in film

CHAMBAL

★ DAKU ALL THE CHARACTERS AND IDENTITIES SHOWN IN THIS FILM ARE FICTITIOUS AND BEAR NO RESEMBLANCE TO ANY PERSON LIVING OR DEAD.

★ DAKU ALL THE CHARACTERS AND IDENTITIES SHOWN IN THIS FILM ARE FICTITIOUS AND BEAR NO RESEMBLANCE TO ANY PERSON LIVING OR DEAD.

PRODUCED BY RATNESH SAINI **DIRECTOR M.K.** **MUSIC BY ROSHANLAL**

OUR DISTRIBUTORS — BOMBAY: Tomer Enterprises, Bombay, C.I.; Delite, Traders, Indore PERSIAN GULF: Souvenir Enterprises, Bombay.

For Other Territories Contact

PUKHRAAJ KALA, Manek Chambers, 3rd Floor, 399-A, Lamington Rd., Bombay- 400 004.
 Gram: FILMPESHA Phone: C/o. 358468

Les producteurs n'hésitent pas à faire jouer leur propre rôle à certains acteurs pour augmenter la capacité d'attraction de leur film. Dans *Chambal Ke Sher (Le Lion de la Chambal)*, ils ont fait appel à de véritables brigands (*dakoits*) de la région de la Chambal réputée pour son banditisme. Cela n'a pas empêché l'inclusion de la précaution, conventionnelle au début de chaque film: « Tous les personnages de ce film sont fictifs. Toute ressemblance avec un personnage vivant ou mort serait une pure coïncidence. »

Le marché du double préexiste à Kanan Pillai. Quand il arrive à Bombay, les ressemblants sont partout et il prend conscience de ce petit *plus* dont il va pouvoir faire commerce. La ressemblance est ici une propriété qui s'actualise, se développe et s'exploite ensuite, devient le point de départ d'une affaire (*business*):

« Ma ressemblance était là dès le départ mais pas aussi développée. C'est en arrivant ici qu'on m'a dit que les doubles étaient répandus. Depuis l'enfance, je suis un fan de Rajni. Je voyais tous ses films. Mais je ne pensais pas que je lui ressemblais. C'est les gens qui m'interpellaient dans la rue. Mais je n'avais pas envie de faire une carrière dans le cinéma. En venant à Bombay, j'ai réalisé que le marché des doubles était développé, que je pouvais l'imiter et que, comme lui, je pouvais gagner de l'argent. Je n'ai pas essayé au Sud, parce que Rajni y est une superstar. C'est un dieu. Je n'aurais pas aimé l'insulter. Après avoir quitté le Tamil Nadu, j'ai fait des spectacles partout dans le monde. »

Le double est au départ un fan-qui-a-une-ressemblance et choisit de mettre cette ressemblance à l'épreuve. Loin de l'original dans l'espace (il est au nord de l'Inde alors que Rajni est au sud) et décalé par rapport à lui dans le temps (il a réalisé sa ressemblance tardivement), il est Rajni principalement pour d'autres que le public tamoul. Il a son territoire à lui. Il en assure la présence à Dubai, au théâtre ou encore dans des films où les producteurs ne peuvent pas s'offrir l'original. Kanan Pillai est avec l'homme divinisé qu'il double dans un rapport d'immanence et de contagion bénéfique:

« Je n'ai rien fait par moi-même. Je ne pourrai jamais être l'original. L'original, c'est un océan. Le double, c'est un verre d'eau. Quand vous buvez de l'eau, vous ne vous rendez pas compte, mais l'océan est l'océan. Cela sera toujours comme ça. Avoir le même visage, c'est extraire d'un océan un verre d'eau. Moi, je suis toujours sur les routes, on m'appelle en son nom partout. Je trouve du travail par son nom. Je ne peux pas jouer en me séparant de Rajni. C'est pourquoi je suis heureux. À l'intérieur de vous se loge la forme d'un dieu. Je suis honoré de vivre en ayant en moi le *look alike duplicate* d'un tel homme. Je remercie Dieu tous les jours de m'avoir fait ainsi. Je suis très heureux. Je n'ai pas eu à lutter, je n'ai pas à mentir pour avoir du travail. Tous les jours, j'ai des coups de fil. »

C'est en lui que Kanan Pillai a trouvé le *look alike duplicate* qui lui a permis de « ne pas avoir à lutter ». Qui n'a pas rêvé d'accéder ainsi un peu à la divinité? La



L'acteur tamoul Rajnikanth.



L'acteur Johnny Lever et son double.



Cinq doubles d'acteurs.

métaphore du verre et de l'océan formule ce rapport: l'eau du verre d'eau est différente de celle de l'océan, mais il s'agit d'eau dans les deux cas... À en croire Dijay, le cinéma était de l'excédent de température. Chez Rajni, cela devient un ensemble de traits (le *look alike duplicate*) dont il tire un grand bénéfice. Ces traits qui font que les gens se retournent dans la rue se travaillent et se mettent en valeur, mais ils constituent un donné, un « don de Dieu ». C'est la divinité dont cette ressemblance est porteuse qui est contagieuse! Au contraire de Dijay qui allait juger de l'imitation chez les autres, le double a commencé par s'imposer le test de reproductibilité à lui-même. « En quoi suis-je celui que je double? », se demanda-t-il:

« Ma coupe de cheveux vient des films *Andha Kanun*, *Gangva*. Il avait ce style-là à l'époque. Après, il a changé sa coupe il y a huit ans environ. Il a ramené ses cheveux en arrière. Mais c'est très difficile pour moi. J'ai acheté une photo sur le trottoir un jour et puis je suis allé chez le coiffeur, je lui ai demandé de faire pareil. Le coiffeur a dit que c'était très difficile. Je lui ai dit que j'étais prêt à dépenser plus d'argent et en six mois, j'ai eu cette coupe-là. Mais au début, j'ai dû balayer son style de long en large. Le style de Rajni est trop! Personne ne peut l'égaliser. Il peut tout faire dans tous les films et chaque fois de façon différente. Le public l'adore. Dans toute l'Inde, on suit son style de maniement de la cigarette. Quand tout le monde fume sa cigarette à l'endroit, il la fume à l'envers. Il allume son allumette d'une façon très particulière, en la faisant tourner sur elle-même. De même avec sa serviette, ou avec son arme, les gens aiment beaucoup son style. Quand on prononce le nom de Rajni, c'est ce qui vient à l'esprit. »

Le double peut s'autoriser à figer le style de l'original comme il le fait. Il en est l'*arrêt sur image*. Certes, il l'a imité, il l'a même singé tel un simple amateur devant son téléviseur avant de « balayer son style de long en large », faisant du tour de cigarette, par exemple (qui a rendu populaire l'acteur à l'écran), un procédé aussi populaire sur scène. Mais il n'est pas aujourd'hui à l'affût du moindre changement de style. Il lui a emprunté le minimum pour fonctionner de son côté. Il en a prélevé quelques tics à un moment de sa carrière et aujourd'hui le tour est joué! Quel regard Kanan Pillai, fort de l'épreuve qu'il s'est imposée, porte-t-il sur la circula-

tion des qualités divines? Celui qu'il double n'a rien d'un authentique tamoul, c'est un habitant du Maharashtra qui est devenu un surhomme dans une autre région que la sienne :

« Rajni vient de Kolhapur à l'origine. Et puis, il a été transféré au Karnataka comme chauffeur de bus d'État. C'était un fan de l'acteur Shatrughan Sinha et de Pran. Au Karnataka, on l'appelait Junior Shatrughan Sinha. Aujourd'hui, c'est un dieu. Il aide tout le monde. Par exemple, s'il gagne huit millions, il en donnera quatre au public. Il aide les gens à se marier, il fait deux cents mariages par an. Il aide aussi les pauvres en leur distribuant des rations. C'est un super humain (*super insan*). Si vous entamez un travail (*dan dharma*), vous voudrez aller voir Rajnikanth chez lui pour bien commencer. Chez lui, vous trouvez toujours cinq cents personnes tous les jours. Il accepte qu'on prenne une photo avec lui. Les autres acteurs ne le font pas. Quand il peut aider les gens, il le fait. Il est la manifestation d'un dieu. Son nom vient toujours après l'image du dieu dans les films. Ses films sont dédiés à des dieux. Le nom du dieu est affiché dans les remerciements. »

La transmission de qualité divine prend ici la forme d'un circuit qui relie l' amateur, l'acteur et la divinité. Rajnikanth Junior, par sa ressemblance, s'insère dans une chaîne de dédoublements successifs (conducteur de bus/Rajnikanth/Shatrughan Sinha Junior/Shatrughan Sinha Senior/Rajnikanth Junior) qui le relie au divin. Le double est le fan de celui qu'il double, lui-même fan d'un autre attaché à un dieu : Rajnikanth était Junior Shatrughan avant de devenir Rajni. Et Rajnikanth est par rapport aux divinités qui apparaissent à l'écran dans un rapport de contagion : Rajnikanth Junior est aussi dépendant de l'original que Rajnikanth Senior de la divinité qui apparaît au début de ses films, sans laquelle il ne serait pas populaire. Divinité et popularité sont ici synonymes. Rajni Senior ne se doutait certainement pas qu'en devenant acteur, il générerait ainsi une *espèce* qui flirte avec le divin ! Branche nord-indienne d'une espèce sud-indienne qui ne doit son existence qu'au cinéma, Rajni Junior est cependant conscient d'une limite :

« Mon oncle a un hôtel et il voulait que je m'en occupe. Je ne connaissais rien aux affaires. Et puis, je n'avais pas de goût pour le jeu (*acting*). C'est seulement parce que je suis un ressemblant (*look alike*) que je le fais. Personne ne me demande de jouer. Si je laisse de côté Rajnikanth et me mets à jouer par moi-même, aucun producteur ou réalisateur ne viendra me voir. Tant que Rajnikanth *sahab* marchera, je marcherai. Après, je fermerai mon magasin, je retournerai à Madras et travaillerai à l'hôtel. De toute façon, je suis incapable de jouer par moi-même. Je m'amuse, je mange, je bois, j'ai du bon temps (*time pass*). Il n'y a rien de sérieux. J'ai gagné beaucoup d'argent grâce à ça, je me suis fait un nom, mais je n'ai pas d'autre intérêt (*interest*). »

Ressembler, ce n'est ni imiter, ni représenter et c'est encore moins jouer ! Et pourtant, qu'il le veuille ou non, la ressemblance met son détenteur en position active dans la circulation cinématographique. L'épidémiologie des qualités divines qui se propagent entre l'écran, Shatrughan Sinha, Rajni et son double est à l'opposé de celle, alarmiste, de Dijay. Les deux se passeraient presque d'aller voir des films aujourd'hui. Pour Dijay d'ailleurs, il suffisait d'en avoir vu étant jeune pour en parler. Quant à Rajni Junior, tout le travail a été accompli à l'étape de la prise de conscience de sa ressemblance. À se prendre ainsi au cinéma avant de retourner travailler à l'hôtel, il ne risquait pas de perdre son âme, il ne pouvait que se préparer de meilleurs jours ! Notons, pour finir, que si Rajni et son double sont liés par

une relation non pas de représentation mais de filiation quasi « darwinienne », ils se contrôlent mutuellement car le second a le pouvoir de pourrir le premier :

« Quoi qu'on dise, je reste calme, je ne me mets jamais en colère. Je ne me promène pas tout le temps en faisant le Rajnikanth. Ce n'est pas mon habitude ! Il faut se contrôler en public dans ce métier. Si vous vous mettez en colère, ce sera dans les journaux le lendemain matin, on dira : "Rajni s'est mis en colère en public, il a insulté des gens dans la rue !" Je ne veux pas pourrir son nom. Si je dois faire un film au Sud, je lui demanderai la permission. J'irai le voir personnellement. Ce sera conformément à son désir. Au Nord, on ne considère pas les acteurs comme des dieux. Au Sud, quand un acteur est populaire, les gens deviennent fous. Si Rajni déclare dans le journal : "Mon double est un homme sincère, laissez-le faire", alors j'irai. »

Kanan Pillai a laissé échapper l'expression importante : « faire le Rajnikanth », qui le rapproche de l'amateur ordinaire (lorsqu'il fait *fashion* ou *action*), mais aussi des autres ressemblants, dont on dit aussi qu'ils *font* la personne à qui ils ressemblent. Le marché du *look alike* n'est assimilable ni à un commerce d'âmes ni à du travestissement. Rajni Senior avait, lui aussi, commencé par prolonger un autre acteur dans une région différente de la sienne. Dans ce cas singulier de personne « distribuée » ou plutôt *en cours de distribution*, il n'est question d'épouser ni une âme ni un costume, mais de célébrer (en prenant garde de ne pas le pourrir) un fonds de traits divins qui permet d'être bien plus que soi-même.

Le « test de vigueur » : conversation autour d'un coup de matraque à l'entrée d'une salle

Le cinéma agite le sang, il fait non seulement agir mais aussi produit de nouvelles espèces, comme dans l'exemple précédent. Changeons encore une fois d'échelle, sans pénétrer toutefois dans la salle de projection. Il ne suffit pas d'aller bien loin pour voir à quoi s'amuse le spectateur surchauffé que Dijay qualifiait d'imitateur ou d'automate. Sur le parvis des cinémas, les spectateurs inventent des dispositifs « périphériques » pour redoubler leur plaisir. Bien entendu, ces dispositifs ne sont périphériques que du point de vue de la sémiotique, de l'analyse textuelle ou encore du point de vue du producteur pour qui seul importe le face-à-face avec l'écran.

Le cinéma n'existe pas seulement pour son public par le fait d'être fabriqué, distribué et projeté. Il est relayé, reproduit et mis à l'épreuve par le spectateur de multiples façons dont la théorie de la réception devra bien faire un jour l'inventaire. Élargissons donc notre panoplie des modes de reproductibilité du cinéma avec la conversation suivante entre le propriétaire d'un magasin de quincaillerie près de *Bombay Talkies*, Chandramohan, et le préposé au thé du coin, Lakhan. Il y est question entre autres choses d'une queue particulièrement agitée et d'un moyen original de tester la « vigueur » (*josh*) d'un film avant sa projection :

Chandramohan. — J'ai crié au *sardarji* (policier sikh chargé de réguler les entrées sur le parvis du cinéma) : « Montre-nous ce que tu sais faire ! » Il a levé le bras et il a dit : « Allez, sœurs, allez... ! » Et puis, il a sorti le bâton et boum ! boum ! il a frappé !
Lakhan. — Il ne m'a pas frappé moi, mais mes amis. (À l'*ethnologue*) C'est vrai ce qu'il dit ! D'abord il est poli et après il frappe. Dans le voisinage, il y a un garçon qui m'a dit : « Allez,



La recherche du public est souvent mise en scène dans la presse spécialisée.
« Où le public est-il parti ? » se lamente le producteur dans cette caricature de *Film Information*.

on va voir un film ! » Je lui ai dit que mon frère était enfermé, qu'il n'a pas bu de thé depuis trois jours, que je n'irai pas !

C. — Qui est enfermé ?

L. — Salman Khan.

C. — Où ça ?

L. — En prison.

C. — Pourquoi ?

L. — Pour avoir chassé la biche.

E. — Et alors on l'a enfermé ?

L. — Ils sont tous fous. Il n'était pas avec Ajay Devgan ?

C. — Non, je ne crois pas.

L. — Quels sont les nouveaux films, dis-nous. Ça fait longtemps qu'on n'a pas vu Sanjay Dutt.

E. — *Dushman*. Et *Ghulam* avec Amir Khan.

L. — Pas vu. J'ai vu *Soldier*. Ce sera un hit monsieur, sans aucun doute ! Je l'ai vu le jour où on a fait brûler Ravana. Je me suis dit : « Est-ce que je me joins à la procession ou pas ? » J'ai suivi un peu derrière et puis finalement je suis allé au cinéma. J'ai trouvé un ticket très cher, 25 roupies, au *Bhopal Talkies*. Et puis je suis resté debout. Je n'ai pas trouvé de siège. Le film avait commencé.

E. — C'est quoi l'histoire ?

L. — Je n'ai rien compris à l'histoire, la moitié du film j'étais debout avec quatre autres personnes. Pas de siège.

E. — Toute la séance ?

L. — Et puis quoi !

E. — Alors comment tu peux dire que ce sera un hit ?

L. — À en juger à la charge au bâton (*lathi charge*) du *sardarji*. Plus il frappe, plus le film fait d'entrées (*entry*).

On retrouve ici un ressort classique de la conversation cinéphile, la *provocation*, sans qu'aucune référence soit faite par les interlocuteurs au contenu des films. Lakhan se fait du souci pour l'acteur Salman Khan, son « frère musulman », et provoque Chandramohan qui n'éprouve pas, vis-à-vis des musulmans, une grande sympathie. Lakhan saisit cette occasion pour revendiquer son appartenance communautaire par le biais de l'acteur. L'emprisonnement de Salman pour avoir chassé illégalement dans une réserve (une autre belle provocation !) se traduit par une réaction de Lakhan : il décide de faire son jeûne de projections. Une manière pour lui de se fabriquer une *épreuve* avec des éléments de cinéma, de répondre à celle que vit Salman. Et comme si cela ne suffisait pas d'accompagner ainsi son acteur préféré, il retourne de temps en temps avec ses amis provoquer le policier sikh à l'entrée du cinéma, tout comme Chandramohan aime le taquiner lorsqu'il passe devant son magasin tous les jours et lui parle de ses frères, les acteurs Khans.

Si la charge à la matraque (*lathi*) qui a lieu les jours de trop-plein crée un vent de panique dans la queue et même des blessés, Lakhan éprouve un certain plaisir à me dire « J'y étais ! », comme s'il fallait faire, de cette visite au cinéma, un moment hors du commun et de l'entrée une prouesse. Dans une charge, les gens s'agitent, poussent des cris, rigolent et le policier finit par s'exciter et frapper



Sur le parvis d'un cinéma.

sans discrimination. Et quand je demande si le policier est sérieux, s'il n'y va pas un peu fort, on me répond : « Bien sûr, il joue son rôle, il ne frappe pas pour de faux ! » Voilà qui confirmerait Dijay dans sa théorie : le sang s'est échauffé, on provoque le policier à l'excès, qu'il joue enfin son rôle fidèle à l'image forte qu'on lui donne dans les films. Les jeux dérivés que l'on s'invente à l'entrée des cinémas expliquent sans doute qu'une théorie telle que celle de Dijay ait pu surgir. La thèse de l'échauffement n'est pas de toute façon sans valeur empirique. Dijay en multipliait les preuves. Mais ici, ce n'est plus le film qui chauffe le sang, c'est le spectateur qui vient délibérément *s'échauffer* avant même la projection et relance son désir de voir des films dans la conversation avec les autres.

L'épisode où Lakhan quitte la « procession où l'on brûle le démon Ravana » est aussi signifiant de la transformation de la venue au cinéma en mise à l'épreuve de soi, des autres et du film : Lakhan ne comprend rien au film et pourtant, il peut dire si le film sera un succès par l'intensité de la charge, indice du *box office* ! Le policier devient un outil local de mesure. Lakhan passe à côté du contenu du film, mais mesure l'efficacité du film sur le parvis, à l'actualisation plus ou moins forte de son rôle par le policier. « Est-ce que le policier sera excité aujourd'hui ? » (autrement dit, « Sera-t-il vraiment le policier ? »), se demande Lakhan. Les gens de bonne famille réfléchissent à deux fois avant de se rendre dans ce cinéma : « Les gens de basse classe sont trop violents. Regardez comme ils se bousculent à l'entrée ! » entend-on souvent. Il était demandé au policier, à la fois instrument de mesure et outil de mise en ordre, de *réaliser* pour le plus grand plaisir du spectateur l'accouplement de lui-même et de sa version cinématographique, le policier violent si populaire dans les films parce que toujours plus fort, plus terrifiant. L'entrée au cinéma devient du coup autre chose qu'un « rite de passage » où l'on gagne son statut de spectateur. Elle est un moment où l'on éprouve, sous la forme d'un jeu qui risque à tout moment de déborder, l'accouplement impur du cinéma et de la vie, à l'opposé de la séparation pure pour laquelle militait précédemment Dijay. Au grand échauffement décrit par le peintre-figurant, Chandramohan et Lakhan répondent par un test de *vigueur* (« Plus le policier frappe, meilleur est le film » !) et par de petites provocations qui font chauffer le sang de ceux qui s'y adonnent en dehors de la projection.

Reproduire le cinéma, dans ce cas, c'est recréer les conditions d'un jeu qui aboutit à ce que Dijay, dans sa physiologie, concevait comme un excès de température. Ce que Lakhan aime par-dessus tout, c'est provoquer et qu'on le provoque. La récréation des jeux *filmi*, voilà un pan entier de la reproduction qui avait échappé à Dijay pour qui le spectateur était un automate, pas un joueur. L'exemple de Lakhan conduit à faire l'éloge du jeu. Du cinéma, le spectateur fait dériver quantité de petites épreuves. Il éprouve une grande joie à se mettre lui-même en situation d'*éprouver* (le jeûne en est une parmi d'autres, la provocation du policier en est une autre), voire à faire la preuve qu'il sait se battre mais aussi, pourquoi pas, qu'il sait aimer, lui aussi, à la manière du vendeur de bétel à l'origine de la conversation qui suit.

Le « test de viabilité » ou les amours d'un vendeur de bétel

Il arrive que l'on se sente soudain une connivence avec un acteur qui a vécu dans un film une situation à laquelle on se trouve actuellement confronté, ou vice versa lorsqu'on est assis dans une salle de projection. Birju, un vendeur de bétel (*panwala*) âgé de 21 ans et originaire d'un village d'Uttar Pradesh, en a fait dériver un test auquel il soumet l'ensemble des scénarios cinématographiques qui font écho à sa propre vie et que l'on appellera ici « test de viabilité ». Birju correspondrait *a priori* à merveille au modèle du spectateur-automate dans la grille de Dijay. Il passe son temps à faire référence à des séquences de cinéma à tel point qu'on ne sait plus bien faire la différence entre son expérience de cinéphile et celle de vendeur de bétel amoureux (normal, c'est un vendeur de bétel cinéphile). On verra que, dans ce mélange de références, se joue une opération complexe, encore une manière pour le spectateur de tester la reproductibilité du cinéma mais par un autre biais. Birju a fait plusieurs petits boulots avant de tenir l'échoppe de son oncle sur Yaari Road. Il me raconte ici sa dernière histoire d'amour, en regardant les passants :

B. — Je lui courais après. Je lui ai fait un cadeau, pas de mes propres mains, par l'intermédiaire d'une autre fille. Elle m'a dit qu'il fallait que je lui donne quelque chose. On lui a envoyé. Elle m'a répondu que sa mère la tuerait. L'autre a dit qu'elle arrangerait une rencontre avec sa mère car je voulais me marier.

E. — Tu l'as vue ?

B. — Qu'est-ce que vous voulez qu'un Noir comme moi fasse en face d'une fille au teint aussi clair ? Mon père est un homme compréhensif. Je me suis dit : « Je vais retourner au village le rencontrer. » Il a vu la photo mais c'est tout. Ma tante maternelle lui a parlé, parce qu'elle habite dans le même village. Dans *Hum Dil De Chuke Sanam*, dans la chanson *Nimbuda*, la fille demande sa main au garçon. Il la tend, elle la rejette. Elle a fait comme ça avec moi. Sa sœur l'a bien mise en garde que j'avais mes yeux sur elle. C'étaient les gens de la maison qui faisaient obstacle, pas les amis. Elle ne regardait que l'opinion des premiers, pas des seconds. C'est comme dans *Taal (Le Rythme)* : Akshay Khanna a confiance qu'il obtiendra Aishwarya mais le père se met sur son chemin et lui dit d'enlever sa main. Il va demander son soutien à Anil Kapoor qui commence par être réticent puis lui dit : « Vas-y ! » J'ai apprécié cette confiance. Il faut de la confiance en soi.

Voilà un scénario cinématographique classique : le héros court après l'héroïne sur qui plane une menace de mort. Vivre un scénario, c'est ici vivre plus intensément de vives émotions, pas du tout une « expérience irréelle », au contraire, une



Birju dans trois poses « filmi ».

histoire forte. Si un film ne commence que lorsque l'histoire mêle la famille, il n'est pas étonnant que Birju ait commencé par décrire une première séquence où il courait après la fille, suivie d'une autre où l'affaire devient familiale. Il a comparé ensuite deux types de situations, l'une directe (celle des films) où « ça n'y va pas par quatre chemins » et l'autre (la sienne) faite d'obstacles, avant de basculer de la situation des acteurs d'un film à la sienne puis à un autre film. Il admire l'acteur Akshay pour sa confiance en lui et, en même temps, réalise que le scénario d'Akshay n'a marché que parce qu'il a eu le soutien d'un autre : Anil Kapoor. « Ai-je dans mon histoire un Anil Kapoor? », se demande Birju, avant de répondre :

« Je me sens soutenu par mes parents. Ils me disent : "Vas-y fils, tranquille !" Les gens qui ne sont pas soutenus, ils vont au temple chercher le soutien de Dieu. Avant, je ne croyais pas en Dieu. Maintenant que je vais me marier, j'ai commencé à y aller. J'étais athée (*nastik*), je suis devenu croyant (*astik*) parce que j'ai de l'espoir, je veux y arriver. Tant que je n'avais pas de soutien, je ne pouvais rien faire. Comme mon amour court après les étrangers, j'ai hésité à poursuivre ou à lui donner un avertissement. Comme j'ai envie de frapper le héros quand il fait quelque chose de mal, mais je ne peux pas, je m'arrête en chemin, c'est un sentiment (*feeling*). Je serai toujours du côté de celui qui défend le pays (*vatan*). Les Pakistanais, ils ne sont pas de notre côté. J'ai envie de tous les frapper, même s'ils ne m'ont pas tous fait quelque chose! »

On dira que Birju mélange tout. En fait, il ne mêle pas plus que Dijay, le policier qui prend son rôle un peu trop à cœur, Lakhan, et surtout que le cinéma lui-même. L'élargissement est éloquent : il n'y a pas d'histoire d'amour au cinéma qui ne mobilise la nation entière. Le basculement de l'amour entre deux êtres à l'amour de la patrie est une recette *filmi*. Là encore, l'histoire de Birju ne s'éclaire que parce qu'elle est composée de petites reprises et de petites déviations d'un scénario cinématographique. Les femmes et la mère Patrie sont liées dans son esprit, elles font qu'il est prêt à frapper. Pour lui, il y a deux sortes de femmes : l'une est riche, belle et *sexy*, l'autre est simple, pudique et pauvre, tout comme il y a l'Inde et le Pakistan, l'amour pur et l'amour sale. Mais Birju affirme ici sa différence par rapport à un acteur de cinéma :

« L'acteur finit toujours par vouloir la fille la plus riche, simplement parce qu'elle porte moins de vêtements. Elle est un peu plus grande et plus belle, mais je n'aime pas ce genre de beauté. Bon, d'accord, elle est agréable à regarder, *sexy*. La beauté pour moi, c'est quand on porte ses vêtements et que la simplicité (*sadagi*) reste. Quand la fille s'en va, mon cœur commence à battre. Celle qui porte moins de vêtements, sa mère en la voyant se dit qu'elle recycle des vêtements usés! »

Voilà une manière encore bien *filmi* de dérouler le monde devant soi. Attaché à la manifestation visuelle des modèles culturels de l'amour, Birju a d'abord découpé son histoire à la manière d'un scénariste, puis il s'est fait acteur d'un film d'action (au nom de la patrie et de la morale), avant de proposer aux costumiers sa formule de la beauté : simple et pas trop découverte ! Il me prend alors à parti. Si je n'ai pas le même point de vue sur les films, c'est que je ne peux pas être son ami : « Avec mes amis, quand on parle de films, on a le même point de vue. Si nos points de vue divergent, ce n'est pas la peine d'être ensemble. On ne peut pas se dire amis. » Normal, car Birju se sert des scénarios vécus par les héros de l'écran comme d'une

machine à penser et repenser ses propres aventures. Il montre comment un spectateur se régénère projection après projection, comment il consolide ses opinions en comparant. Voici un dernier exemple qui mêle la police (dans la vie et à l'écran), l'honneur de son père et lui-même en voyou (*gūndā*) potentiel :

« Je n'aime pas qu'on frappe les faibles. La première fois que je me suis retrouvé à la station de police, un homme frappait un gamin. Il y avait son oncle aussi. Il le frappait salement parce qu'il avait bu. Il les frappait tellement que je serrais mes doigts avec mes dents et que j'ai failli les couper. Des atrocités de tyrans (*atyachar*) comme on en voit dans les films je n'aime pas ça. C'est ce qu'on fait subir au héros. "Allons, lui aussi c'est un homme!" me dis-je. S'il n'y arrive pas dans la vie, aide-le au lieu de le frapper. Tu ne peux pas le redresser par des injures ou avec des coups de bâton. J'ai déconné. Mon père ne m'a jamais viré de chez moi. C'est arrivé à d'autres. Mon père a eu confiance que je m'améliorerais et je me suis amélioré. Avec la confiance de mon père, je me suis amélioré et la maison aussi du coup. Si j'avais fui la maison, l'honneur (*izzat*) de mon père au village comme ici aurait souffert. Si j'étais devenu un voyou, qu'est-ce que j'aurais pu devenir de plus après ça! Je suis un *baniya* d'Uttar Pradesh, mais on croit que je suis né ici. Celui qui reste longtemps, il devient du pays. »

Avec Birju, la reproduction du cinéma s'organise autrement qu'avec le double, l'adepte des jeux *filmi* ou encore l'automate au sang chaud dont parlait Dijay. Il a eu le choix comme tout héros de l'écran entre basculer dans la délinquance (*goon-daisme*) et rompre les liens familiaux ou être un bon marchand (*baniya*) aussi intégré à la vie bombayite que quelqu'un « du pays ». Birju a compris que c'est en comparant les scénarios entre eux, ceux du cinéma et ceux dans lesquels on est soi-même impliqué, que l'on arrive à prendre des décisions. Il ne mêle pas gratuitement la vie et le cinéma, il se réfère à des situations cinématographiques pour faire des choix dans la vie. Il avance ainsi par décalages et recadrages successifs. Ses choix sont conditionnés par une nouvelle forme du test de reproductibilité : il ne s'agit pas de montrer que les scénarios du cinéma se reproduisent dans la vie, même exceptionnellement, sous une forme simplifiée ou au contraire plus compliquée. C'est la viabilité de ces histoires que Birju interroge en recourant aux références *filmi*. Le cinéphile n'est jamais seul, il avance en compagnie. À l'opposé de la reproduction mécanique, il n'y a pas seulement le jeu, il y a aussi la singularité du scénario auquel le spectateur se prend par accident et qui l'oblige à un tout autre travail. Il s'agit alors de trancher entre des possibilités d'agir.

Le « test de vraisemblance » : de l'*underworld* dans le cabaret et vice et versa

Une conversation entre trois collégiens, Anil, Mithun et Veeru, après la séance du film *Satya*, un film sur les mafias de Bombay jugé très réaliste, sera l'occasion d'observer une dernière variante du test de reproductibilité. Discutant d'un film « plus vrai que nature », les collégiens lui font subir l'épreuve de la *vraisemblance*. Si nous avons tous eu l'occasion de pratiquer un tel test à la sortie d'une projection, les amateurs de cinéma en Inde apparaissent très souvent et à tort privés d'une telle compétence dans la littérature sociologique, sous prétexte que ce genre de cinéma se soucierait davantage d'échapper à la réalité (c'est le sens du mot si souvent employé d'*escapism*) que de la faire parler autrement. Or, on verra ici des col-

légiers faire un inventaire scrupuleux des échos entre le film de la guerre des gangs et ce qu'ils ont pu en observer dans la réalité et aboutir ainsi à une analyse puissante du fonctionnement du milieu (*underworld*). Le test de vraisemblance apparaîtra comme une variante parmi d'autres du test de reproductibilité, car il suppose, comme une opération préalable, de jauger le degré d'« imitativité » des éléments du film :

A. — Tu te souviens quand ils décident de tuer le policier transféré de Delhi. Finalement, ils reçoivent l'ordre de ne pas l'abattre sur leur téléphone portable. Et le flic finit par être tué mais on ne sait pas comment et par qui. Personne ne voit. Ça se passe comme ça dans la guerre des gangs ! On ne sait jamais ce qui peut arriver. C'est toujours imprévisible. J'aime bien ce style. J'aime particulièrement la scène où ils doivent recevoir l'argent du promoteur. Il s'en va pour aller chercher l'argent et le gang se met à plaisanter. Puis la violence éclate. Boum !

M. — Là je ne suis pas d'accord. L'action devient mécanique, c'est répétitif à force d'explorer toutes les deux minutes, on se doute qu'il va se passer quelque chose chaque fois.

V. — La semaine dernière encore, il y avait un meurtre dans un cabaret d'un policier. Les cabarets sont tous tenus par des *Shettys*. L'un d'eux en avait marre d'avoir à payer un dessous-de-table au flic qui s'asseyait là tous les jours. Il a appelé un gang qui l'a tué. Ils ont tout nettoyé et la danse a repris comme si rien ne s'était passé. Pas de traces... Ils surgissent soudain et abattent des hommes dans des voitures dans la rue !

A. — Il y a aussi cette scène où ils tuent le producteur. L'histoire du producteur, c'est arrivé il n'y a pas bien longtemps.

V. — Oui, c'est Gulshan Kumar qui est mort ainsi...

M. — Urmila approche aussi un compositeur pour chanter et finalement elle se fait rejeter, du coup le gang intervient et intimide le compositeur et Urmila obtient son rôle. Ça aussi, ça arrive !

V. — Il y a quelques jours encore, une autre histoire : dans un cabaret, un gangster était lié à une danseuse et il ne voulait pas qu'elle continue son métier, il lui a tiré une balle dans la jambe chez elle...

A. — Tu as vu où ils ont tourné, à Agripara, là où les immeubles ont été détruits par la guerre des gangs !

M. — Il y a des scènes de cabaret tournées à Tamasha, Carnivak, Topaz. J'y vais souvent avec des amis qui ont du fric à dépenser. Ils aiment jeter leur argent comme ça. Il y a des hommes d'affaire *marwaris* qui dépensent un voire deux lakhs dans ces endroits !

A. — Pourquoi tu vas là ?

M. — Ce que j'aime, c'est avoir une interaction avec une danseuse. Quand elle vous sourit, quand elle vous parle, c'est pour ça qu'on y va. On espère toujours que ça va déboucher sur quelque chose d'autre. On s'envoie des messages, des signes. C'est un jeu.

V. — Parfois, à Tamasha, il y en a qui couchent mais c'est rare. On pense toujours que c'est possible, on joue le jeu. La dernière fois, j'étais avec un ami qui était bourré comme tout le monde. Il est tombé amoureux d'une des danseuses. Il a écrit son adresse sur un bout de papier et lui a dit de l'appeler si elle voulait s'échapper d'ici. Il pensait qu'elle avait l'air d'une fille éduquée et qu'elle avait été employée de force dans le bar. Un vrai film ! Il voulait lui offrir la possibilité de devenir mannequin dans une agence puisqu'il était lui-même mannequin.

M. — Les danseuses savent identifier à qui elles ont affaire. Par exemple, à Tamasha, il y a beaucoup d'étudiants des écoles d'art. Les filles savent bien qu'ils sont prêts à donner beaucoup parce qu'ils sont conquis quand on leur fait un signe. Donc, elles interagissent avec eux. C'est le jeu.

A. — *Satya* a été tourné à Tamasha, n'est-ce pas ?

V. — Oui. Je suis sûr que tous les voyous (*tapori*) vont voir ce film plusieurs fois, de même les gangs. J'ai entendu dire que *l'underworld* adorait *Satya*.

A. — Je suis sûr que tout ce qu'on nous montre, le mélodrame entre Biku et sa femme, entre Satya et Urmila, n'a pas lieu dans *l'underworld*, au moins dans leur propre famille...

M. — D'après ce que j'ai entendu, dans *l'underworld*, c'est possible de grimper très vite dans la hiérarchie. En même temps, c'est très difficile de pénétrer la scène. Peut-être Satya a été transféré ici parce qu'il était fatigué de sa vie là-bas, au Sud ?

A. — Il y a une autre option, il a pu venir parce qu'il y a beaucoup de guerre des gangs au Sud...

M. — Habituellement, c'est leur compétence d'exécution plus que leur cerveau qui compte, car le cerveau, c'est une ou deux personnes.

V. — Le genre de colère que Satya montre, cela n'a pas lieu habituellement.

M. — On le gifle ?

A. — Évidemment, n'importe quel gangster aurait tiré avantage de la situation et en aurait profité pour l'embourber un peu plus !

V. — Satya a aggravé son cas par sa propre rage...

M. — À mon avis, c'est possible de grimper mais avec des conditions...

A. — Les dialogues disent bien ce qui se passe. C'est une pure adaptation de ce qui se passe dans *l'underworld* avec une touche *filmi*, c'est sûr. Tout est mixé avec de la violence et de l'excitation. On ne peut pas dire qu'il y ait eu de scène réellement comique ou bien de scène romantique à proprement parler. Peut-être le plus drôle est ce qui arrive au réalisateur lorsqu'ils le tuent, ils le tuent d'en bas et il a la tête qui explose !

M. — Tu parles de dépeindre la réalité ?

V. — Ce n'est pas comme ça qu'on a tué Gulshan Kumar, le producteur ? J'ai vu la même photo dans la presse...

A. — Je parle des dialogues, les mots qu'on utilise quotidiennement dans *l'underworld*. C'est la façon dont les gens parlent dans la réalité. Ça joue vraiment un rôle.

V. — Ce n'est pas pour rien que ça s'appelle *Satya*, la réalité.

Que se passe-t-il lorsque le test de reproductibilité devient test de vraisemblance ? Nos jeunes gens retrouvent dans le film des lieux familiers et des opérations familières (l'irruption dans la rue, le nettoyage des cabarets). Ils font aussi le chemin inverse de retrouver dans des lieux connus des actions vues au cinéma. Le film leur permet de débattre de la manière de grimper dans la hiérarchie du milieu, de ce qui « arrive habituellement » et de décortiquer le « langage courant » des mafias. Le héros du film *Satya* est traité comme un camarade possible. En ce sens, ils sont comparables à Birju, qui parlait de ses amis les acteurs, ou à Lakhan, qui réagissait au malheur qui touchait son frère musulman, l'acteur Salman. En déplaçant la discussion du film vers ces cabarets familiers, lieu où sévissent les mafias, ils démontrent à quel point il est bon de se sentir acteur dans un lieu d'échange mutuel entre cinéma et réalité, où l'on se fait « son propre film », dans l'interaction avec la danseuse. C'est un jeu (encore un !), disent-ils. Ils font au cabaret, lieu de toutes les projections *filmi*, ce que Lakhan faisait à l'entrée du cinéma. À la fois spectateurs et acteurs, ils provoquent et se prennent au jeu. Comme il est bon à regarder le copain bourré qui joue au sauveur de prostituées, réactivant le fantasme si *filmi* du *nawab* ! Ainsi le test de vraisemblance mêle un peu du test d'échauffement du sang (Dijay), un peu du test de *vigueur* (Lakhan), un soupçon du test de *validité* (Birju), et une bonne dose du test de *ressemblance* (Rajni). Le cabaret du film *ressemble* tellement au vrai que l'original devient un lieu *filmi* comme les mafias qui ressortent transfigurées de l'expérience, espèce *filmi* par excellence ! « Après avoir vu *Satya*, je regarde autrement les gens dans la rue, je guette certaines ressemblances », me confia l'un des collégiens. Notons qu'il n'était pas le seul. Je fis aussi de même !

Cependant, le test de vraisemblance introduit une nouvelle variable dans le jugement. Dans cette dernière conversation, le test de reproductibilité s'est élargi,

car il ne vise plus seulement un plan particulièrement violent, un costume, une coupe de cheveux ou un comportement qu'on pourrait faire sien. Il concerne tout un *décor* qui contient des individus, des accessoires, des actions. À la différence de Birju qui comparait des scénarios pour mieux agir, nos collégiens délèguent au film la possibilité de révéler des aspects enfouis des lieux qu'ils traversent quotidiennement. Il y a ainsi contagion des espaces avant celle des actions. La plantation d'un tel décor qui travaille de l'intérieur des lieux quotidiens renforce la possibilité pour le spectateur de trouver dans le texte filmique matière à reproduction. Il n'est pas étonnant dans ce contexte que le réalisme ait été fortement critiqué par Dijay, notre théoricien de la contamination. Les praticiens du test de vraisemblance, lorsqu'ils font dépendre leur plaisir cinématographique d'une telle variable, sont sans doute ceux qui confondent le plus ce qu'il faudrait selon Dijay « se garder de mêler ».

Rematérialiser et retemporaliser la relation cinématographique

Le problème de la variété des rapports au cinéma en Inde ne saurait être résolu comme il a été parfois proposé, en faisant correspondre des castes ou des classes à des cinémas. Le cinéma des castes [Kakar, 2000] semble aussi peu heuristique que le cinéma des classes des sociologues marxistes qui opposent, de façon brutale et sans solution intermédiaire, le cinéma des classes moyennes à celui des masses [Prasad, 1998]. Quelques conversations avec des spectateurs ont suffi à montrer qu'il n'y a pas deux modèles en lutte mais plusieurs formes de test qui ne recourent pas les divisions précédentes et créent un nouveau partage de la société. Chacun invite à faire la théorie d'un « mélange » productif, suggérant d'abandonner la distinction entre cinéma et réalité pour une autre, plus positive, entre des modes d'actualisation de la *connivence*. Celle-ci peut à tout moment se transformer et devenir *influence*. Ainsi, entre le test « ayurvédique » pour mesurer les effets du cinéma sur les humeurs et le « test de vraisemblance », on a bien affaire à des variantes d'une même opération. Il s'agit de voir où la reproduction se loge afin d'accroître son plaisir du cinéma ou au contraire nourrir son écœurement.

La propension du spectateur à déconstruire les contagions visuelles dont participent les autres (ainsi que lui-même) n'est pas homogène et peut conduire, comme on l'a vu, à l'apologie du cinéma autant qu'à sa condamnation. Notons que, lorsque le spectateur mobilise le concept d'image, c'est pour tenter un procès au cinéma dans sa totalité, à la manière de Dijay. Mais lorsqu'il fait preuve de plus de sympathie, il laisse volontiers en suspens cette notion trop imprécise pour dire son attachement aux choses que le film véhicule et le juge comme une multiplicité d'éléments reproductibles (costumes, maniérismes, dialogues, décors, etc.) que l'on retrouve « à l'état sauvage » en dehors de la projection. La connivence entre le spectateur et le cinéma se met alors à déborder de toute part. Parce qu'elle se distribue et se redistribue sans cesse, de l'intérieur du corps jusqu'au décor en passant par les corps composés des acteurs, la conversation cinéophile recrée constamment les conditions de nouvelles mises à l'épreuve.

Pour une vision dynamique du problème de la réception, il faudra sans doute multiplier les cas. On a seulement suggéré ici une piste, distinguant entre des

formes d'actualisation de la connivence (faire *fashion*, faire *action*, faire du *dialogue delivery*, faire le Rajnikanth, etc.), des supports de manifestation (sang, visage, sentiment, costume, décor) et des moments différents (l'entrée au cinéma, la projection, la conversation). Contre toute réduction de la relation cinématographique au moment de la projection comme mise en présence « cognitive », la conversation *filmi* invite à élargir cette relation à l'ensemble des objets du cinéma et à la retemporaliser du même coup. « Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur ? » disait Bresson. La projection s'imposait à lui comme un point final. À l'inverse, on a vu que la conversation la relance et opère la dissolution du « rectangle de toile blanche ». Tout recommence après dissipation de ses contours, lorsque ses éléments animés retournent (jamais indemnes) au paysage d'où ils ont été prélevés.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUVERESSE Jacques [1995], *Langage, Perception et Réalité*, t. 1. *La Perception et le Jugement*, Paris, Chambon.
- BRESSON Robert [1988], *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.
- BARNOUW Erik, KRISHNASWAMY [1963], *Indian Film*, Madras, Orient Longman.
- BASKARAN Theodore [1981], *The Message Bearers: the Nationalistic Politics and Entertainment Media in South India – 1880-1945*, Madras, Cre-A.
- COMOLLI Jean-Louis [1997], « Le miroir à deux faces », in *Arrêt sur histoire* (avec Jacques Rancière), Paris, centre Georges-Pompidou: 11-47.
- DELEUZE Gilles [1968], *Différence et Répétition*, Paris, Puf.
- DHARESWAR Vivek, NIRANJANA Teswani [1995], « *Kaadalan* and the Politics of Resignification: Fashion, Violence and the Body », *The Journal of Arts and Ideas*, 29, New Delhi: 5-26.
- GELL Alfred [1998], *Art and Agency – an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIMAUD Emmanuel [2001], *La Spirale proliférique ou l'Histoire du processus cinématographique dans l'Inde contemporaine, du script à la mise en théorie du mouvement*, thèse d'ethnologie, Paris-X Nanterre.
- GRIMAUD Emmanuel [2001], *Ram Gandhi*, film, 66', DVcam.
- GRIMAUD Emmanuel [2002], « Le corps et ses *remakes* – le corps de l'acteur et ses remises en jeu dans la fabrication du film hindi populaire », in Véronique Bouillier et Gilles Tarabout (éd.), *Images du corps en Asie du Sud*, Paris, CNRS éditions.
- HASKELL Francis, PENNY Nicholas [1988], *Pour l'amour de l'antique: la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Paris, Hachette.
- HENNION Antoine [1998], « Hercule et Bach: la production de l'original », *Revue française de musicologie*, 84 (98-1): 93-121.
- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie [2000], *Figures de l'amateur. Formes et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- KAKAR Sudhir [2000], *The Essential Writings of Sudhir Kakar*, Delhi, OUP.
- PINNEY Christopher [1997], *Camera Indica: the Social Life of Indian Photographs*, Londres, Reaktion Books.
- PRASAD Madhava M. [1995], « Ideological Re-form in Two Recent Films », *The Journal of Arts and Ideas*, 27, New Delhi.
- PRASAD MADHAVA M. [1998], *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, Delhi, OUP.
- SCHEFER Jean-Louis [1998], *Cinématographies: objets périphériques et mouvements annexes*, Paris, POL.
- SPERBER Dan [1996], *La Contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.
- SRINIVAS Lakshmi [1998], « Active Viewing: an Ethnography of the Indian Film Audience », *Visual Anthropology*, 11: 323-353.

- SRINIVAS S.V. [1995], « Devotion and Defiance in Fan Activity », *Journal of Arts and Ideas*, 27: 67-83.
- SRINIVAS S.V. [2001], « Researching Indian Audiences », *Cultural Dynamics*, 13 (1): 117-138.
- TARABOUT Gilles [1998], « Des gags dans le culte », in Lyne Bansat-Boudon (éd.), *Théâtre indien*, Purusartha 20, Paris, EHESS: 269-294.
- TARDE Gabriel [1993], *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé.
- THOMAS Rosie [1985], « Indian Cinema: Pleasures and Popularity », *Screen*, 3 (1): 116-132.
- THOMAS Rosie [1996], « Melodrama and the Negotiation of Morality in Mainstream Hindi Film », in Carol A. Breckendridge (ed), *Consuming Modernity – Public Culture in Contemporary India*, Delhi, Oxford University Press: 157-183.
- VASUDEVAN Ravi [1992], « Glancing off Reality », *Cinemaya*, juillet, New Delhi.

Construction d'une identité urbaine par l'utilisation d'imagerie Le cas de Benguí, favela d'Amazonie brésilienne

Agnès Serre *



Figure 1 – Local de l'association d'habitants de Benguí, AMOB.
Traduction : *Lis O Bengola* (en noir sur fond jaune); invitation de l'AMOB:
Es-tu satisfait du service de santé dans le quartier ? Pour en discuter, viens aux réunions.

Dans un Brésil en pleine effervescence, Belém, principale agglomération d'Amazonie dont la population, estimée à près de deux millions d'habitants, véhicule une image de tranquillité et de nonchalance. Cette image est vraisemblablement liée au mode de vie traditionnel des riverains de l'Amazone, les *caboclos*. Toutefois, comme de nombreuses villes d'Amérique latine, Belém se divise en une cinquantaine de quartiers dont le niveau d'équipement est disparate. Les quartiers du centre-ville sont bien équipés alors que ceux de la périphérie connaissent de sérieux manques d'infrastructures. En fait, ce sont plus des favelas que des quartiers, en raison de l'absence d'équipements urbains, de réseaux d'eau, d'assainissement ou

* Urbaniste, professeur associée au Centre du développement durable-CDS, université de Brasília, Brésil.

d'électricité et d'une accessibilité difficile due au manque de transport collectif et à une voirie non aménagée [Serre, 2001]. Pour remédier à cette situation, les habitants se sont organisés en associations, en grande partie sous l'influence de l'Église catholique, tout au moins à l'origine. Ces mouvements populaires urbains, dont l'histoire est liée à la conjoncture politique du pays, concernent tout le territoire brésilien. Ils ont fait l'objet d'une abondante littérature qui en analyse entre autres la portée en termes de luttes de classe, de relations avec les partis politiques ou encore d'antagonisme avec l'État [Kowarick, 1987].

Ces mouvements populaires utilisent une imagerie qui varie en fonction des auteurs et des publics concernés et qui évolue avec les époques. Ainsi, l'Église catholique privilégie des images de luttes de classe, d'égalité et de justice. Les organisations militantes y ajoutent une propagande visuelle (tracts, affiches, croquis et parfois photographies) qui s'en prend systématiquement à l'État tout en marquant sa proximité avec certains partis politiques. Enfin, la fonction et la signification de l'imagerie propagée par les pouvoirs en place évoluent en fonction de leur positionnement politique.

On peut tenter d'apprécier l'influence de ces différentes formes de propagande, d'une part, en termes d'analyse de discours et, d'autre part, grâce au témoi-



Figure 2 – Réseau routier en Amazonie légale et État du Pará au Brésil.

gnage des habitants¹. Dans l'histoire de Belém, certaines campagnes illustrent l'ampleur prise par le mouvement populaire urbain qui aboutira à élire, plusieurs décades plus tard, un maire de même tendance politique que les habitants. Toutefois, on constate de sérieuses différences en termes de moyens mais aussi de résultats. Ainsi, quatre quartiers de la ville ont connu de fortes mobilisations, mais c'est seulement dans le cas de l'un d'entre eux qu'elles se sont traduites par l'affirmation d'une identité collective. L'analyse des images émises dans le cadre de la pastorale, puis par les organisations militantes (tracts, affiches, journal communautaire), révélera comment l'imagerie a contribué à créer une véritable identité de quartier. Puis, l'interprétation des images du journal régional *O Liberal* montrera comment une autre forme d'imagerie a contribué à la construction de l'image de Benguí. On entend ici par identité urbaine l'image que les habitants ont de leur quartier et la façon dont ils s'y identifient, et par image d'un quartier l'ensemble des représentations que donne le quartier au regard extérieur.

Benguí, favela d'Amazonie brésilienne

La colonisation de l'Amazonie et la ville de Belém do Pará

Dans les années soixante, le gouvernement brésilien met en œuvre une politique de colonisation de l'Amazonie afin de rompre l'isolement géographique dans lequel se trouve cette vaste région. Les enjeux de cette entreprise sont de sécuriser les frontières de l'espace amazonien, d'en exploiter les immenses richesses naturelles et de faire l'économie d'une réforme agraire en proposant des terres aux paysans sans terre des autres régions du Brésil. La clé de voûte de ce projet repose sur la construction d'un réseau routier et sur l'attribution d'avantages fiscaux aux entreprises [Becker, 1979]. Dès le début, l'urbanisation est définie comme la base logistique de l'occupation de l'espace, et les villes comme des centres de concentration du capital, d'information et de la population. Ainsi, Belém, capitale de l'État du Pará, voit ses fonctions commerciales et administratives renforcées par l'implantation des sièges sociaux d'institutions et d'organismes fédéraux (*figure 2*). Cette politique attire vers l'Amazonie une multitude de migrants dans l'espoir, essentiellement, d'y trouver un emploi, d'y disposer d'une école et d'un dispensaire. Belém, point de convergence de ces migrations, connaît alors ses phases de croissance les plus fortes. La ville, qui comptait environ 250 000 habitants à la fin des années soixante, est devenue, en moins de trente ans, le cœur d'une agglomération de plusieurs municipes² dont la population avoisine les deux millions d'habitants. On peut dire qu'à l'échelle de l'Amazonie orientale, Belém a joué le rôle de catalyseur d'un exode rural aggravé par le mirage du miracle de la colonisation de cette vaste région en construction.

1 Sur les cinquante organisations populaires recensées dans le quartier de Benguí, vingt-sept d'entre elles ont donné lieu à une étude des trajectoires des leaders et à une analyse de discours dans l'objectif d'évaluer leur contribution à l'aménagement urbain de leur quartier.

2 Muncípio est l'équivalent de la commune du système français. Il est dirigé par un *prefeito*, maire, chef du pouvoir exécutif, élu au suffrage universel direct tous les quatre ans.

Avec le recul, on constate certaines défaillances dans cet ambitieux projet de colonisation : défaillance de la politique agricole locale et régionale pour l'accueil, l'installation et le soutien technico-économique des colons sur les fronts pionniers favorisant l'exode rural massif vers les villes anciennes et nouvelles ; défaillance de la maintenance des infrastructures routières ; défaillance de la politique d'habitat en milieu urbain pour accueillir les migrants. Dans le cas de Belém, l'absence de politique urbaine adaptée a favorisé l'expansion anarchique des quartiers. Pour compenser le manque chronique de logements, des formes spontanées d'occupation ont donné naissance à de vastes bidonvilles tant en centre-ville qu'en périphérie. C'est ainsi que, dès 1960, des familles se sont installées sur les zones inondables du centre-ville. Ces quartiers sur pilotis, appelés *baixadas*, ont, aujourd'hui, une densité de population élevée. Puis, à partir des années quatre-vingt, face à la raréfaction de l'espace disponible en centre-ville, des terrains agricoles non exploités ou des terrains forestiers périphériques ont été littéralement envahis par des familles *sans-toit* qui y ont construit leur baraque. Ces occupations appelées communément *inva-*

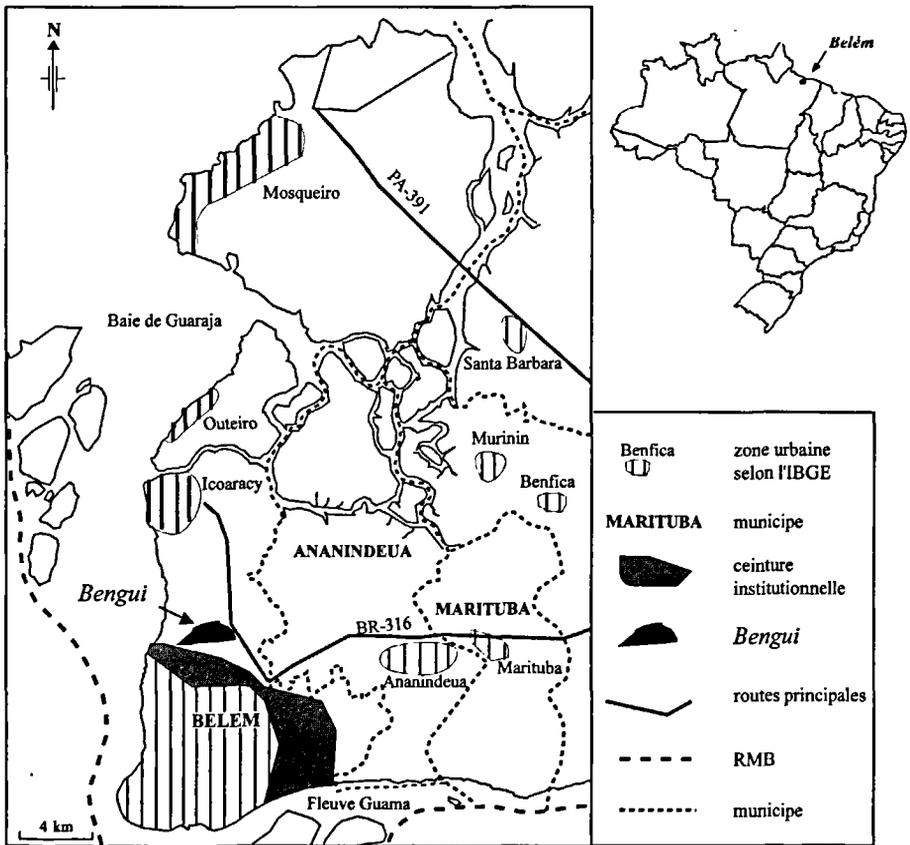


Figure 3 – Localisation du quartier de Bengui, municipe de Belém.

sions de terre se sont multipliées à un rythme soutenu. Lors de leur création, ces zones d'habitat étaient dépourvues de toute infrastructure urbaine. Tel est le cas de Benguí, quartier périphérique de Belém et lieu de notre analyse.

Les principales caractéristiques du quartier de Benguí

Localisé à une dizaine de kilomètres au nord-est du centre-ville, Benguí se situe à l'écart d'un important axe routier (*figure 3*). Ce relatif isolement lui donne l'apparence d'un gros village, impression renforcée par l'existence d'une entrée de ville, caractéristique rare pour les quartiers de Belém. De surface étendue, il s'organise autour de plusieurs noyaux urbains correspondant à des phases différentes de peuplement. Le plus ancien, *Bom Futuro*, forme le centre de Benguí. Il s'agissait d'un programme de relogement des familles expulsées du centre-ville en 1979. La division en lots constituait l'unique mesure d'aménagement de cet espace puisqu'aucune infrastructure urbaine n'était prévue à l'arrivée des familles [Fase, 1994].

Aujourd'hui, Benguí est un quartier à faibles ressources³, dont la population est estimée à près de 125 000 habitants. Son ossature économique repose sur l'existence de deux entreprises de taille moyenne, quelques supermarchés, de nombreux détaillants et un marché journalier. On remarque l'absence d'agences bancaires et postales, comme pour la plupart des quartiers périphériques. En dehors des deux rues principales, les routes ne sont souvent que des chemins de terre. Il est fréquent que les ponts cassés ne soient pas réparés avant plusieurs mois. La majorité des habitants se déplace à pied ou à vélo pour les trajets internes. Pour se rendre dans le centre de Belém, Benguí est desservi par quatre lignes de bus. À la saison des pluies, il est particulièrement difficile de se déplacer. Cependant, malgré ce problème récurrent des transports, on constate que Benguí dispose d'un niveau d'équipement urbain bien plus élevé que celui des quartiers limitrophes. Il compte un dispensaire, plusieurs écoles élémentaires publiques, plus d'une dizaine d'écoles communautaires, un collège et un lycée, des crèches, des terrains de sport et une guérite de la police militaire. Cette situation doit être mise en relation avec le haut degré d'organisation du quartier et une très forte mobilisation des habitants qui mérite d'être étudiée en détail. Cette dernière a été soutenue par d'importants moyens humains et financiers, de méthodes et d'outils de communication (journal, tracts, affichettes), dont l'objectif était de mobiliser et sensibiliser toujours plus les habitants. Une étude de l'imagerie utilisée à l'occasion de certaines de ces campagnes permet de mieux comprendre le processus de construction d'une identité collective urbaine à l'œuvre dans un tel contexte. Les deux éléments clés en sont l'union des habitants et la lutte pour le respect de leurs droits de citoyens. Mais avant tout, rappelons le contexte politique et religieux de l'époque qui favorisa l'émergence d'un fort mouvement populaire au Brésil en milieu urbain.

3 Le niveau des revenus des familles est estimé par le nombre de salaires minimum perçus. Les quartiers dont la majorité des familles ne touche pas plus d'un salaire minimum sont classés comme des quartiers à faibles ressources, les autres sont considérés comme des quartiers à ressources plus élevées. Le salaire minimum était de 120 reais au moment des enquêtes pour un coût de la vie comparable à celui de l'Europe. À cette époque, le real connaissait une parité avec le dollar.

Imagerie et formation de l'identité populaire de Benguí

Les composants du mouvement populaire urbain au Brésil

Le mouvement populaire urbain dont l'évolution est liée à la conjoncture nationale, a favorisé l'émergence de pouvoirs locaux. Son essor remonte à la période d'ouverture politique après la seconde guerre mondiale. De la fin des années quarante jusqu'au milieu des années soixante, période correspondant au retour de la démocratie, on assiste à une recrudescence des revendications populaires tant au niveau national que local. Puis, le coup d'État de 1964 marque la fin d'une époque. L'adoption de mesures restrictives telles que la liquidation des structures communautaires et la désarticulation des organisations syndicales déstructure le mouvement populaire qui devra trouver d'autres formes pour se maintenir en exercice. Tout en entrant dans la clandestinité, celui-ci connaît une phase de relative stagnation qui durera jusqu'au début des années soixante-dix. C'est dans ce contexte que le troisième secteur⁴ a pris son essor, participant à la consolidation de la démocratie et au développement social par l'émergence des citoyens et de leurs organisations [Cardoso, 1997]. Les organisations liées à l'Église catholique, notamment les communautés ecclésiales de base, sont les premières à progressivement occuper l'espace de revendication laissé vacant [Krischke, 1986]. Il faut dire qu'elles sont un des rares moyens légaux de réflexion et d'expression. On les retrouve dans les périphéries urbaines, ces zones, ni rurales, ni urbaines, sont en fait de véritables exemples de ségrégation sociale, spatiale et politique dans le sens où leurs habitants n'ont accès à aucun droit.

Par ailleurs, rappelons le contexte politico-religieux de l'époque avec le rôle des conférences de l'épiscopat latino-américain dans l'adaptation et la transformation de la hiérarchie catholique. La première, qui s'est tenue à Medellín en 1968, est considérée comme un moment fondamental dans la socialisation de l'Église brésilienne. La seconde, réalisée à Puebla en 1979, engage officiellement l'Église aux côtés des pauvres avec la théologie de la libération. Assurant la mise en œuvre de l'action pastorale, les communautés ecclésiales de base, cellules de réflexion mises en place par les paroisses pour diffuser la théologie de la libération, contribuent à ce processus de mobilisation populaire [Boff, 1977]. Le principe de base de cette théologie est de présenter Jésus-Christ comme le sauveur de l'Humanité, celui qui vient libérer les opprimés. Pour cela, des images servent à mettre en évidence le caractère politique de la vie de Jésus, en mettant en avant les épisodes où il s'est opposé à des « oppresseurs », qu'il s'agisse des maîtres de la synagogue ou des représentants de l'Empire romain. Replacé dans ce contexte, Jésus apparaît comme un leader populaire chargé de libérer le peuple opprimé sous le joug des inégalités politiques, économiques et sociales. La production visuelle de la pastorale est aussi explicitement orientée pour mettre en évidence les formes d'exploitation et de domination de la

4 Le troisième secteur est composé d'organisations à but non lucratif dont la création découle d'un processus volontaire, indépendant de l'État (premier secteur) et du marché (deuxième secteur) et dont l'objectif est de servir les intérêts de la collectivité. Coextension du marché économique, il tend à briser la dichotomie entre le privé et le public du fait que l'argent circule entre les agents sans pour autant qu'il y ait investissement lucratif [Fernandes, 1997]. Il se positionne en complément du marché et de l'État pour participer au processus de développement [Avritzer, 1994].

société brésilienne. Des images expressives sont utilisées pour essayer d'en faire prendre conscience à la population. Citons, par exemple, celle de plusieurs ouvriers réclamant leur salaire auprès de leur patron, un homme riche et obèse; ou encore celle d'une famille pauvre quittant le monde rural pour migrer vers la ville qu'on devine à l'horizon, laissant derrière elle une immense exploitation agricole tenue par un important industriel. L'impact voulu de ces images est d'amener les habitants à réaliser qu'ils sont *des opprimés dans un pays d'inégalités où l'absence de réforme agraire conditionne les formes d'exploitation*. Il s'agit aussi d'un appel à s'engager pour changer cette réalité. Le fait que cette imagerie soit produite dans le cadre de l'Église amplifie aussi la croyance en de telles images.

Dans le cas de Benguí comme dans bien d'autres quartiers, le pas entre les communautés ecclésiales de base et les organisations militantes est rapidement franchi. Les dessins (*figures 4 et 5*), extraits de bulletins émis par l'Associação de Moradores de Benguí (AMOB, association des habitants de Benguí), illustrent ce cheminement et cette nouvelle philosophie de l'Église du peuple. La première met sur le devant de la scène un prêtre, portant une croix, symbole de la religion catholique, guidant une foule sortant d'une église. L'impact souhaité de cette image est manifestement de montrer que l'Église et le peuple ne font qu'un pour défier les pouvoirs publics à assumer leurs obligations envers tous les citoyens.

La seconde met en scène le cheminement physique et spirituel qui guide les individus de l'église au centre communautaire. Celui-ci est présenté comme un lieu de rencontre où on discute de la notion de citoyenneté. De tels centres sont



Figure 4 – Illustration parue dans le rapport d'activités de l'AMOB.
Traduction : La croix des pauvres défie le pouvoir.

bien souvent conçus, en effet, comme la version laïque et opérationnelle des communautés ecclésiales de base. Ainsi, les responsables des centres sont en général les paroissiens les plus actifs. Par ailleurs, les prêtres jouent un rôle capital dans ce processus [Teixeira, Boff, 1993]. En fin de réunion pastorale, ils appellent systématiquement les familles à exposer leurs problèmes quotidiens. Puis, ces dernières sont amenées à réfléchir sur les moyens possibles d'y remédier. L'objectif de ces discussions est de sensibiliser ainsi les familles aux droits et aux obligations de chacun, notamment à ceux des pouvoirs publics, les formant ainsi à la notion de citoyenneté. Cette initiation à l'éducation civique est capitale dans le devenir de ces quartiers. Une fois convaincus de l'importance d'agir ensemble pour résoudre leurs difficultés, les habitants sont appelés, en effet, à fonder des associations dont la représentativité est plus conséquente sur la scène publique. Ils sont aidés dans leurs démarches par la paroisse et la Federação de Orgãos para Assistência Social e Educacional (FASE), ONG nationale dont la mission est l'éducation et la formation. C'est ainsi qu'en 1994, une cinquantaine d'organisations populaires était répertoriée à Benguí. Certes, aujourd'hui, certaines ont fermé leurs portes et d'autres ont des activités occasionnelles. Mais elles restent le reflet d'une forte mobilisation populaire pour de meilleures conditions de vie : l'éducation, l'entretien de la voirie, l'assainissement et la régularisation foncière étant leurs principales revendications [Serre, 2001].

Pour éviter la dispersion, une des premières associations, l'AMOB, est désignée comme une fédération. Ses statuts la définissent comme une structure démocratique chargée de défendre les intérêts des habitants et d'unifier les mouvements de revendications. Située près de la paroisse catholique *Bom Futuro*, cette association dispose d'un vaste local composé d'une salle de réunions, d'un bureau et d'une cuisine (figure 1). L'ensemble a été construit bénévolement par les habitants ; le financement du matériel de construction a été assuré par l'organisation de fêtes populaires. Son budget de fonctionnement est pris en charge en partie par la paroisse, en partie par les projets de développement mis en œuvre par des ONG nationales ou internatio-



Figure 5 – Le chemin de l'église au centre communautaire ; croquis extrait d'un tract distribué à la fin de la messe dominicale, incitant la population à participer à la mobilisation populaire.

nales. L'AMOB utilise savamment l'imagerie pour mener à bien sa fonction. Elle édite des tracts et des affiches pour expliquer aux habitants quel est son rôle et pour annoncer les réunions de quartier (*figure 6*). Elle dispose d'un journal communautaire, *O Bengola*, riche source d'imagerie sur l'histoire du quartier bien que son tirage soit irrégulier en raison du manque de ressources financières. L'AMOB dispose aussi d'une radio dont les haut-parleurs sont installés sur le toit de l'association. Elle émet en fin de journée et le week-end pour annoncer les festivités du quartier et les diverses réunions organisées par les associations (*figure 5*).

L'analyse de l'imagerie de ce journal montre que cette dernière est focalisée sur les difficultés liées aux conditions de vie qui existent dans le quartier: inondations, ponts cassés, maisons délabrées, etc. Tout aménagement obtenu et résultant des campagnes de revendications est ainsi présenté comme une victoire décisive. Une analyse plus critique de cette imagerie relève cependant un certain manque d'objectivité. Son inspiration étant très marquée à gauche, toute action ou proposition faite par d'autres partis que le Parti des Travailleurs (PT) se trouve automatiquement condamnée. Le radicalisme des positions prises par les leaders des organisations locales, fondées sur les notions de lutte des classes et d'action collective, se justifie en partie par leur crainte d'être récupérés par le biais du populisme qui a dominé la vie politique au cours des années quatre-vingt. Ce dernier a créé, en effet, une certaine confusion dans l'esprit de nombreux responsables, plus habitués à lutter et à revendiquer contre les pouvoirs publics qu'à s'associer à ces derniers.



Figure 6 – Tract émis par l'association AMOB.
Traduction: Discutons de notre quartier.

Le savoir-faire des associations: mélange d'imagerie civique et politique

Conscientes de l'importance des médias, les organisations populaires adoptent une stratégie articulée en trois étapes successives: mobilisation, sensibilisation et pression. À chacune d'entre elles correspond une forme d'imagerie spécifique dont le but est d'inciter les habitants à agir et les pouvoirs publics à réagir.

La première étape implique la mobilisation des habitants sur un problème spécifique d'aménagement urbain: route impraticable, inondation, accès à l'eau, régularisation foncière. À ce stade, les associations utilisent comme vecteurs de communication des tracts et des affiches murales. Très réalistes, ces images, toujours accompagnées d'un texte relativement court, représentent des scènes de vie quotidienne: famille obligée de marcher dans la boue pour rentrer chez elle, file d'attente interminable devant le dispensaire, passagers entassés dans un autobus (*figure 8*). S'adressant à un public en grande partie analphabète, l'image est claire, compréhensible de tous, son expressivité est plus grande que celle de simples écrits. Il s'agit d'amener les habitants à prendre conscience par ce biais que ce qu'ils vivent n'est pas une fatalité immuable, qu'ils ont le droit, le pouvoir et, dans une certaine mesure, l'obligation de changer cette réalité. La légitimité de leurs revendications est aussi soulignée par le fait de les présenter comme des droits civiques, inscrits dans la Constitution et la Déclaration universelle des droits de l'homme. Tel est le cas, par exemple, d'une image qui représente des enfants assis sur les marches d'une école fermée pour rappeler le non-respect de l'article 175 de la Constitution brésilienne, qui garantit une éducation publique et gratuite à tous les enfants de 7 à 14 ans. Le trac de la figure 7 émis lors de la campagne *École pour tous* se donne plutôt comme but de responsabiliser les parents envers l'éducation de leurs enfants.

D'après les archives, l'impact obtenu de cette imagerie a été l'inscription de presque tous les enfants sur les listes de préinscription. On note que les communautés ecclésiales de base ont excellé dans cette phase de mobilisation populaire, comme l'illustre bien le texte suivant accompagné de deux images: la première, illustrant la peur qui régnait du temps du régime militaire, montre une dizaine de policiers en poste tenant en laisse des chiens; la seconde, qui représente au contraire la situation actuelle, présente une foule qui se dirige vers un local associatif pour participer à une réunion de quartier où les revendications de chacun seront librement formulées. En légende de ces croquis, on peut lire:

« Nous n'avons plus peur de parler aujourd'hui
 Nous osons, nous avons la force de nous engager
 Nous n'avons pas de maison, même si nous travaillons comme ouvriers
 Avec notre salaire de misère, nous ne pouvons pas vivre dignement
 Nous exigeons d'être respectés, nous exigeons que nos droits soient respectés
 Rejoignez-nous dans cette lutte pour une vie meilleure. »

Lorsque le problème ne peut pas être résolu à l'échelle de l'association, celle-ci recourt alors à une nouvelle stratégie qui consiste à élargir le débat en amenant le problème sur la place publique, auprès d'acteurs publics et privés susceptibles de le résoudre. Pour cela, l'imagerie évolue: des graphiques, des données chiffrées et surtout des photographies du quartier sont alors introduites. La campagne *École pour tous*, initiée en 1979, illustre bien cette phase de sensibilisation des acteurs

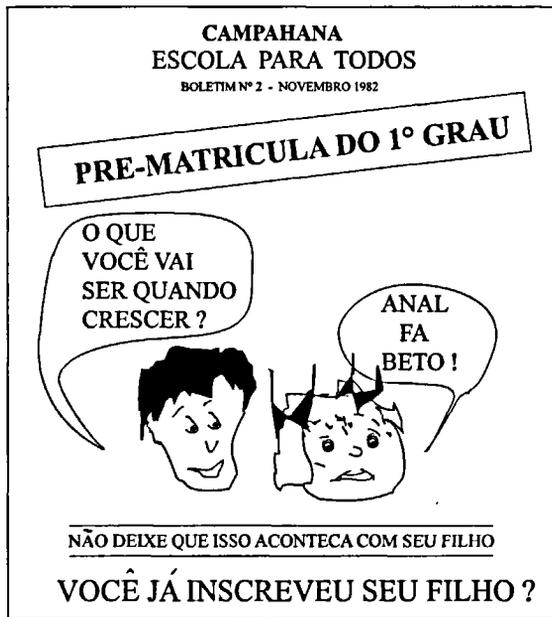


Figure 7 – Tract de la campagne Escola para todos – École pour tous
Traduction : Préinscription au collège. « Que veux-tu faire quand tu seras grand ? Anal Fa Beto ! »

Ne laissez pas votre fils connaître ce sort. Votre enfant est-il déjà inscrit ?

extérieurs au quartier. L'objectif de cette campagne était de démocratiser l'enseignement afin que tous les enfants soient scolarisés. Pour connaître le nombre d'enfants concernés, l'accent a d'abord été mis sur la liste de préinscription citée précédemment. Parallèlement, en collaboration avec plusieurs associations, les familles ont été informées de leurs droits et une enquête réalisée par les leaders d'association a évalué les lacunes du système scolaire. Les résultats donnent lieu à un rapport destiné au secrétariat de l'Éducation. Véritable diagnostic, ce document présente les données collectées et les met en relation avec la capacité d'accueil par école. Il dénonce le fait que de nombreux enfants ne sont pas scolarisés en raison du manque d'établissements et de classes. Par ailleurs, des photographies dévoilent le délabrement de certains établissements : insalubrité des salles de classes, toitures défectueuses, absence de sanitaires, manque de chaises et de tables. L'objectif de cette campagne est donc autant de sensibiliser les familles que de confondre les pouvoirs publics à leurs obligations. Ce document discrédite de nombreux politiciens qui affirmaient que tous les enfants de Belém étaient scolarisés [FASE, 1994]. On observe aussi que la campagne prend rapidement de l'ampleur et gagne plusieurs quartiers voisins dont la situation est similaire. Face à une telle mobilisation, la municipalité est contrainte de passer des accords avec des associations de quartier. Ainsi, des mesures immédiates sont prises, comme l'ouverture de salles de classe dans les locaux des centres communautaires. L'impact véritable de cette campagne

qui a donné une part importante à une imagerie visuelle est conséquent puisque, outre la désignation de professeurs et l'obtention de subventions pour rénover des écoles, est votée en conseil municipal la construction de plusieurs écoles.

Quand le problème a été ainsi posé sur la place publique et si aucune mesure concrète n'a été prise, les organisations militantes se voient obligées de recourir à d'autres moyens de pression plus spectaculaires dans l'objectif de se faire entendre à l'extérieur du quartier. Aussi, n'est-il pas surprenant que ce soit également le stade où leurs revendications sont le plus médiatisées, faisant alors généralement l'objet d'une véritable couverture journalistique. Mais une telle médiatisation va aussi contribuer fortement à définir, en retour, l'image du quartier pour le monde extérieur.

La lutte pour de meilleures conditions de transport illustre bien un tel processus. Cette campagne fait l'unanimité des habitants, lesquels sont dépendants des transports en commun en raison de l'éloignement du centre-ville, principal pôle d'emplois, et du coût élevé des transports assurés par des compagnies privées. Les rares habitants qui n'y adhèrent pas possèdent une voiture et ne se sentent pas concernés par cette problématique, tout en reconnaissant le bien-fondé de cette campagne. Sous la coordination de l'AMOB, les leaders des organisations rédigent un document reprenant leurs principales revendications: ouverture de nouvelles lignes de bus, construction d'abribus aux arrêts et installation de feux de signalisation sur les principaux axes de circulation. La couverture du document fait la une du *O Bengola* (figure 8).

Il s'agit de convaincre les pouvoirs publics et les compagnies de bus de l'importance du sujet tout en suscitant un débat, une discussion avec les habitants. Grâce à leur détermination, les habitants obtiennent une première entrevue avec le maire qui leur promet d'étudier la question au plus vite. Mais, plusieurs mois plus tard, la situation reste inchangée. Indignés, les dirigeants de l'AMOB décident alors de changer de registre. Rappelant aux habitants qu'ils ont les mêmes droits que ceux qui résident en centre-ville, l'AMOB dénonce le manque de respect du maire et le manque de civisme des hommes qui les gouvernent. Elle réussit à monter les habitants contre la municipalité et contre les compagnies de bus en organisant un blocus des autobus dans le quartier. Un jour, à l'aube, alors que les premiers autobus entrent dans le quartier, des groupes de personnes arrêtent les véhicules et dégonflent les pneus de quatorze d'entre eux. Malgré des heurts en début de journée, les opérations se sont déroulées calmement et plutôt dans une atmosphère de fête. *O Bengola* présente cette journée comme une victoire, illustrée par les photographies d'une population en liesse autour d'autobus aux pneus dégonflés. Le peuple de Benguï va enfin être entendu puisque, face à sa détermination, le gouverneur leur accorde une audience exceptionnelle fixée la semaine suivante. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. En effet, le jour dit, plusieurs dizaines de personnes se rendent au palais du gouverneur pour apprendre l'annulation de l'audience publique. Dépités et en colère, les plus décidés surprennent les forces de police, passent le barrage et entrent dans la bâtisse publique. La police tente de les déloger, mais ils s'allongent sur le sol. C'est la première fois que des locaux publics sont ainsi occupés à Belém [Fase, 1994]. Le gouverneur, contraint de les recevoir, consent à réaliser une grande partie des aménagements revendiqués. Cette victoire des habitants renforce leur union et leur détermination tout en consolidant leurs idéaux communautaires.



Figure 8 – Couverture du journal *O Bengola*.

Traduction: Nous devons en finir avec cette situation. À lire et à discuter dans les réunions d'habitants, dans les écoles, entre voisins, aux arrêts d'autobus, dans les groupes de jeunes, de femmes, de santé, des équipes de football, dans les bars, partout où cela est possible d'échanger des idées.

Les conséquences de cette politique d'imagerie

Une forte identité populaire autour de l'AMOB et du O Bengola

Les habitants de Benguí sont fiers de leur quartier et de son histoire, même si, aujourd'hui, quelques anciens déplorent l'oubli et la méconnaissance des événements qui ont façonné son histoire. Cela semble dû à plusieurs facteurs: à savoir non seulement le temps écoulé, mais aussi le changement de population que connaît le quartier depuis quelques années et une meilleure écoute électorale des partis. Les anciens responsables d'association se plaisent à raconter les luttes, les

moments forts et les anecdotes du passé. Ils disposent pour cela des colonnes du journal communautaire *O Bengola* qui leur permettent de retranscrire l'histoire du quartier. Ces colonnes historiques ont un rôle social indéniable dans l'imaginaire collectif. Elles contribuent, tout d'abord, à renforcer la fierté et l'identification des habitants, leur donnant l'impression d'avoir participé, directement ou indirectement, à des moments forts de la vie locale. Ensuite, elles offrent à tous ces migrants, exclus de la société de consommation classique et marginaux de la colonisation amazonienne, une certaine légitimité en leur enseignant l'histoire de leur quartier, en les associant à la construction de ce dernier et en faisant d'eux des citoyens reconnus de Benguí, pourvus d'une véritable identité, associée au lieu où ils vivent. Certes, bien d'autres supports sont utilisés pour informer des actions conduites dans le quartier, comme en témoigne l'inscription sur le mur du local de l'AMOB (figure 1). On découvre aussi des légendes qui font encore rêver, comme celle de l'existence d'un trésor de pièces d'or qui aurait été caché par un riche commerçant hollandais à l'époque du *Cabanagem*⁵, avant de fuir en Europe avec sa famille. Enfin, on y retrouve l'anecdote qui serait à l'origine du nom Benguí :

« En 1945, à l'arrivée des premiers habitants, cette zone recouverte en grande partie de forêt était connue sous le nom d'Água Cristal. En 1955, un tramway assurait la liaison entre Belém et Pinheiro (aujourd'hui Icoaracy); il s'arrêtait pour prendre deux enfants, Benjamin et Guilherme, qui se rendaient à l'école. Mais en l'absence de signalisation, le chauffeur oubliait souvent d'assurer l'arrêt. Alors, les parents décidèrent d'installer une plaque pour signaler cet arrêt. Sur cette plaque, était inscrite la première syllabe des prénoms des enfants: BEN et GUI. Le temps s'est écoulé et le nom est resté. »

C'est ainsi qu'au fil des années, on assiste à l'imbrication entre le processus d'identification des habitants à leur quartier et celui de ces derniers à l'AMOB, chargée de les représenter, de les aider et de les défendre. Comme le disent certains habitants: « l'AMOB, c'est nous, c'est le quartier de Benguí ». Il faut dire aussi que parallèlement au pouvoir fédérateur du journal *O Bengola*, divers événements ont contribué à cette unification, notamment la construction du local de l'AMOB à laquelle de nombreux habitants ont participé, ou encore l'organisation de fêtes de quartier pour financer l'achat du matériel de construction. Ces fêtes revêtent un aspect très important dans la vie politique et sociale: elles mettent en scène l'image d'une communauté unie dans une même lutte. Au cours d'une de ces fêtes, est organisé un concours pour trouver un symbole représentatif de l'AMOB. Un prix est prévu pour récompenser le vainqueur. Parmi les nombreuses propositions, le comité de sélection a retenu l'image de trois bras musclés tendus vers le ciel avec le poing fermé, le tout entouré d'un double cercle dans lequel est inscrit le nom de l'association. Ce symbole figure sur tous les documents émis par l'AMOB, comme on peut le voir en bas à droite de la figure 6. Dans cette image,

5 Il s'agit de la révolution populaire la plus importante d'Amazonie. Elle oppose, de 1835 à 1840, les Portugais et les *caboclos* d'Amazonie orientale, c'est-à-dire les personnes nées au Brésil, issues du métissage entre esclaves, indiens et colons. La non-application de l'abolition de l'esclavage et les écarts économiques entre la classe dirigeante, commerçants et propriétaires portugais, et les *caboclos* sont à l'origine de cette révolte.

sont réunies les notions de lutte, d'union et de force, valeurs présentées comme les caractéristiques des habitants de Benguí. Les rares habitants qui contestent cette image sont des commerçants qui la qualifient de violente et revendicatrice. Cette opposition se justifie par la différenciation de classe sociale entre les acteurs, ceux qui se considèrent comme citoyens et les autres qui ont besoin de lutter pour l'obtention et l'exercice de leurs droits.

Contraste entre l'identité des habitants et l'image externe de Benguí

Benguí impressionne, ne laisse pas indifférent. Qu'ils soient originaires des quartiers populaires voisins, du centre-ville ou des quartiers résidentiels, tous les habitants de Belém connaissent Benguí ou du moins y associent une ou plusieurs images.

D'une manière générale, les leaders d'association des quartiers populaires du centre-ville, c'est-à-dire des *baixadas*, et de la périphérie retiennent, de l'histoire de Benguí, des images de revendication et de lutte, mais aussi des conquêtes. L'imagerie produite par les organisations militantes sert de modèle d'organisation et de coordination d'actions dont il est bon de s'inspirer. Dans l'analyse des discours, Benguí est fréquemment cité en exemple.

En revanche, la classe aisée et une grande partie de la classe moyenne ont peur de ce quartier. Certaines qu'il s'agit d'un repère de brigands, elles craignent d'être agressées si par malheur elles s'y aventurent. Certes, la peur de se rendre dans les quartiers populaires n'est pas seulement liée à Benguí. Mais c'est un nom qui effraie en raison de son passé, mélange de violence, de revendications sociales et d'oppositions au pouvoir politique et à l'ordre établi. Cette peur est aussi à mettre en relation avec la politique nationale d'anticommunisme primaire menée au cours de la guerre froide. Or, le mouvement populaire urbain était assimilé au Parti communiste puisque celui-ci est à l'origine des premiers comités démocratiques populaires fondés en 1945 et dissous en même temps que le Parti en 1947 [Veiga, 1984]. Cette image extérieure du quartier s'explique aussi par la représentation qui en a été donnée dans les reportages de la presse régionale relatifs aux événements qui s'y sont déroulés. Des photographies de confrontations violentes avec la police cherchent à donner l'image d'une société désorganisée et anarchique pour essayer d'éviter, par ce biais, que la lutte populaire se généralise et se propage à d'autres quartiers, et pour légitimer la politique actuelle. La peur de l'émergence d'un contre-pouvoir conduit ainsi le pouvoir en place à utiliser la violence pour rétablir l'ordre public. Or, on observe que ces images sont bien ancrées dans les esprits car, aujourd'hui encore, elles perdurent. Revenons, dans cette perspective, à l'exemple de la campagne pour de meilleures conditions de transport en montrant comment elle a été représentée par le quotidien régional *O Liberal*. La journée de paralysie des autobus a été montrée sous l'angle d'une perturbation de l'ordre public, qui a empêché des centaines d'honnêtes travailleurs de se rendre à leur travail. Des photographies mettent en scène une poignée de personnes contraignant des dizaines d'hommes à descendre des véhicules. Les chauffeurs des compagnies de bus qui acceptent de desservir ces quartiers périphériques – enclaves dangereuses peuplées d'anarchistes où leur sécurité n'est pas assurée – sont présentés comme les



Figure 9 – Extrait du quotidien régional *O Liberal* du 30 octobre 1986 relatant l’occupation du palais du Gouverneur par les sympathisants des centres communautaires de Benguí. Traduction : La police militaire (PM) utilise la force contre les responsables des centres communautaires. Légende des photos : un groupe de personnes a réussi à pénétrer dans le palais. À l’extérieur, des cris et des protestations..., les forces spéciales prêtes à intervenir... ont utilisé la force pour faire évacuer les lieux...

victimes de la situation. Certes, quelques habitants admettent cette version des faits. Peu nombreux, issus d’une classe sociale plus élevée, ils ne se sentent pas concernés par ces revendications et n’approuvent pas ces méthodes radicales. Les photographies de l’occupation du palais du gouverneur vont aussi dans le même sens (figure 9). On y voit des hommes qui se bousculent, crient, s’agrippent et affrontent les forces de l’ordre. La manière dont ces photos sont prises en dit long sur le parti pris du quotidien. Contrairement aux photos prises en contre-plongée et qui montrent les événements du point de vue des « perdants », comme l’explique John Mraz [2000], les photos sont prises ici du côté de la police militaire. En premier plan, on voit un soldat imposant, vu de dos comme pour renforcer la crainte de l’uniforme, plusieurs soldats luttant pour faire évacuer les lieux, les manifestants assis étant présentés comme des envahisseurs.

Derrière ces images de photo-journalisme se cachent des messages politiques pour légitimer le pouvoir en place. Il faut préciser que, dans les années quatre-vingt, la presse locale était dominée par deux quotidiens, *O Liberal* et *A Provincia do Pará*, dont les maisons d'édition appartenaient à de riches familles, très liées au pouvoir politique tant à la tête de l'État du Pará qu'à la municipalité de Belém. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que les articles relatifs aux mouvements sociaux mettent systématiquement en exergue le caractère illégal de ces luttes populaires. Les photographies, mais aussi le vocabulaire créent et renforcent le sentiment de peur éprouvé par les personnes extérieures à Benguí: invasion, occupation, manifestants, évacuation, expulsion, extrême tension. Cette manipulation d'images marque fortement l'imaginaire collectif. Les habitants de Benguí sont présentés comme des gens du peuple par opposition à ceux de la bonne société. Ils sont qualifiés de marginaux, le quartier étant présenté comme une enclave où la loi n'est pas respectée. Ces images mettent aussi en lumière la difficile émergence de la démocratie. Rappelons que, sur le plan social et politique, la société brésilienne connaît une période mouvementée. La nouvelle conjoncture politique issue de la dictature ne facilite pas l'instauration de nouveaux rapports entre les pouvoirs publics et les organisations populaires qui font toujours l'objet d'une certaine répression.

On observe que l'image extérieure qui est donnée des habitants de Benguí a un certain impact dans la mesure où les personnes ne connaissant pas ce quartier, associent souvent à ce nom une image négative, reprenant celle qui est véhiculée dans la presse. À cela s'ajoute une réelle dérive de cette image, qui devient celle d'une favela ingérable, peuplée de communistes, de délinquants à la solde de chefs de bandes liés aux narcotrafiquants, dont l'emprise ne serait limitée que grâce à l'action des forces de police. Cette image est très loin de la réalité et elle est en opposition complète avec celle que donnent les associations de quartier. Mais il n'en est que plus intéressant de noter que cette image négative de Benguí, véhiculée dans la haute société *paraense*, renforce paradoxalement l'identité des habitants du quartier et avive leur fierté.

Une quinzaine d'années plus tard, la télévision s'est grandement démocratisée. Elle est présente dans la plupart des foyers, même dans les quartiers les plus populaires. Les médias télévisés ont progressivement supplanté les journaux, tout en restant sous le contrôle des mêmes familles. L'image donnée des quartiers populaires a donc relativement peu évolué. Ils apparaissent encore sur les écrans seulement sous leur aspect négatif: difficultés de transport, manque d'infrastructures, délinquance. Le grand changement de la dernière décennie est lié à l'évolution du pouvoir politique à la tête de la municipalité de Belém, avec une plus grande prise en compte des revendications populaires par le biais du budget participatif⁶. De plus, en tant qu'acteurs du changement, de nombreux leaders se sont trouvés propulsés à des postes de responsabilité dans la gestion urbaine de Belém. Malgré quelques dérives, il semblerait qu'ils poursuivent les mêmes idéaux. Cette évolution récente de la situation politique de la ville devrait se traduire par de nouvelles formes d'imagerie mettant en jeu d'autres types d'acteurs. En effet, on commence à parler des quartiers populaires en termes d'aménagement public (construction d'écoles, travaux d'assainissement réalisés ou réhabilitation d'un dispensaire) et non plus en les montrant du doigt.

*

En conclusion, on retiendra la fonction essentielle jouée par l'imagerie dans la construction de l'identité des habitants de Benguí, imagerie qui appelle les habitants à se mobiliser et à s'unir pour revendiquer l'exercice de leurs droits de citoyens. Elle a été sagement utilisée par le système associatif dont les leaders ont été à bonne école au sein du courant progressiste de l'Église catholique, en association avec les mouvements gauchistes à l'époque de la lutte contre le régime militaire. Parallèlement et pour s'y opposer, le pouvoir politique en place a utilisé une imagerie principalement photographique, mettant surtout l'accent sur les violences des manifestants. Cette autre image, mise en scène par les médias proches du pouvoir, a présenté Benguí comme un quartier dangereux aux classes sociales les plus aisées. Par peur de ce que le pouvoir leur laissait voir, ces dernières se sont résolument rangées du côté du pouvoir, seul capable, à leurs yeux, de contenir les débordements des quartiers populaires. Cependant, avec le changement radical de la municipalité, une époque semble être révolue bien qu'elle reste gravée d'une façon ou d'une autre dans la mémoire des habitants de Belém.

BIBLIOGRAPHIE

- AVRITZER L. (ed.) [1994], « Sociedade civil: além da dicotomia Estado-mercado », in *Sociedade civil e democratização*, Belo Horizonte, Livraria Del Rey: 23-40.
- BARATA M.M.C. [1973], *Formação histórica do Pará*, Belém, Universidade Federal do Pará, Coleção Amazônica, Serie José Veríssimo.
- BECKER B.K. [1979], « Política regional e mobilidade populacional numa fronteira de recursos do Brasil », *Revista Brasileira de Geografia*, 4, Rio de Janeiro, FASE.
- BECKER B.K. [1986], « Signification actuelle de la frontière: une interprétation géopolitique à partir du cas de l'Amazonie brésilienne », *Cahiers des sciences humaines*, 22 (3-4), Paris, Orstom: 297-318.
- BECKER B.K. [1990], *Amazônia*, São Paulo, Atica, Serie Princípios.
- BOFF L. [1977], *Eclesiogenese*, Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- CRUZ E. [1973], *História de Belém*, Belém, Belém Universidade Federal do Pará, Coleção Amazônica, 491 p., 2 vol.
- CARDOSO R. [1987], « Movimentos sociais na América latina », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 3, ANPOCS, Ed. Cortez.
- FASE, FEDERAÇÃO DE ÓRGÃOS PARA ASSISTÊNCIA SOCIAL E EDUCACIONAL [1994], *Diagnostico sobre os MPUs: Texto-Base de contextualização MPUs da Região Metropolitana de Belém*, Belém, PPU/Amazônia e UFPA.
- FERNANDES R.C. [1997], « O que é o Terceiro Sector? », in *3º Sector. Desenvolvimento social sustentado*, São Paulo, Editora Paz e Terra SA: 25-34.
- HÉBRARD V. [2000], « L'image comme source pour les sciences humaines », *Revue histoire et société de l'Amérique latine*, 11 (1), Paris.
- KOWARICK L. [1987], « Movimentos urbanos no Brasil contemporâneo: uma análise da literatura », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 3, ANPOCS, Ed. Cortez.

6 Dès 1997, la nouvelle municipalité de Belém (PT) opte pour le budget participatif dont le principe est d'associer la population à l'élaboration du budget municipal, notamment dans la définition des différents postes de dépenses. Pour permettre aux habitants de formuler leurs demandes et ainsi de décider des investissements futurs, des structures de décision parallèles sont mises en place au niveau du district.

- KRISCHKE P. [1986], « As CEBs na abertura: mediações entre a reforma da Igreja e as transformações da sociedade », in P. Krischke e S. Mainwaring, *A Igreja nas bases em tempo de transição (1974-1985)*, Porto Alegre, L & PM/Cedec: 185-205.
- MRAZ J. [2000], « Photographier le pouvoir politique au Mexique », in *L'Image comme source pour les sciences sociales*, Paris, Aleph: 155-192.
- PENTEADO A.R. [1968], *Belém, Estudo de geografia urbana*, Belém, Universidade Federal do Pará, Coleção Amazônica, Serie José Veríssimo, 2 vol.
- SERRE A. [2001], *Une ville amazonienne, Belém. Aménagement urbain et organisations populaires*, Paris, L'Harmattan, 190 p.
- SPDDH [1979], *Resistência*, Jornal da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos, Belém.
- VEIGA H.M. [1984], *A redemocratização em Belém (1945-1947): Os comitês democráticos e a campanha contra a fome*, Belém, FASE, Serie Recuperação Histórica, n° 1, 95 p.
- TEIXEIRA F.L.C., BOFF C. [1993], *CEBs, Cidadania e modernidade, Uma análise crítica*, São Paulo, Edições Paulinas.

Addis-Abeba 2001 : des images, des jeunes et des jardins

*Bezunesh Tamru **, *Dominique Couret ***

Au début de l'année 2001, un nouvel acteur de l'aménagement urbain prend place dans les espaces publics d'Addis-Abeba: l'ONG locale Gaché Aberra Mola¹ dont les objectifs affichés sont le développement de la prise de conscience de la population, et en priorité des jeunes, pour un environnement urbain plus propre et plus agréable. Nous utiliserons le terme d'organisation non gouvernementale pour qualifier Gaché Aberra Mola, bien qu'en 2001 cette structure n'ait jamais pris la peine de s'inscrire légalement en tant que telle. Il s'agit plus du projet² personnel d'un animateur charismatique autour duquel se mobilise un groupe fluctuant de personnes. Ce projet, qui porte le nom officiel de « Jeunesse, Musique et Environnement » mais communément appelé « Gaché Aberra Mola », a débuté en mars 1998 sous l'impulsion du comédien-chanteur Selechi Demessé. Parmi la diversité de ses ambitions se trouvent la réhabilitation et l'embellissement d'espaces publics. La Piazza, au cœur de la ville, fut l'un de ses premiers choix. Selon l'ONG, un environnement négligé et insalubre empêcherait l'émergence d'une société saine et apte à mener des projets positifs. Durant la première phase de son action, elle a formé plus de 13 000 étudiants de différents collèges de la ville dans divers domaines artistiques au travers desquels ils devaient envisager les problèmes environnementaux. La réhabilitation de plusieurs jardins et places publics situés sur les grandes artères de la ville fut aussi menée, opérations à l'occasion desquelles l'ONG recrute des jeunes sans abri et leur verse un dollar américain par jour. L'ONG bénéficie de soutiens financiers d'ambassades occidentales, notamment celle des Pays-Bas, et d'aides matérielles de la part de la coopération allemande. Cependant, mal insérée dans l'espace des ONG internationales, Gaché Aberra Mola n'en reçoit quasiment aucune assistance, exception faite de Médecins sans frontière – Belgique.

* Maître de conférences, université de Lyon-2, en accueil CRI à l'IRD géographe, Centre français d'études éthiopiennes, Addis-Abeba, Éthiopie.

** Chargée de recherches IRD, géographe, IRD-UR 029 environnement urbain, centre IRD de l'Île-de-France.

1 Dans les pages qui suivent, le sigle ONG ne désignera que l'ONG Gaché Aberra Mola; il existe par ailleurs des centaines d'ONG opérant à Addis-Abeba; on peut citer celles qui sont actives dans l'aménagement urbain, comme Care, Red Barna ou l'ONG locale CBISDO, très fortement soutenue par un réseau d'ONG étrangères.

2 Plus qu'une ONG, c'est en tant que projet que les animateurs de Gaché Aberra se qualifient.

Selechi Demessé, l'animateur principal de cette ONG, possède un fort capital médiatique antérieur. Il fut longtemps l'interprète à succès du personnage de Gaché Aberra Mola, au sein d'une pièce de théâtre localement très populaire. Le nom de l'ONG rappelle donc ce lien avec ce personnage de fiction, insistant ainsi tout à la fois sur l'identité jeune de son fondateur et de ses interlocuteurs préférentiels. Gaché (raccourci de Gachaé, littéralement : mon bouclier) est le nom que l'on donne traditionnellement à quelqu'un que l'on respecte comme un aîné masculin, mais qui reste trop jeune pour être le père de l'interlocuteur. Les différents médias (télévision, journaux, radio) ont relayé avec enthousiasme les actions de cette ONG et les jeunes désœuvrés des quartiers défavorisés ont interprété l'appel à leur façon, nettoyant et aménageant les espaces de leur quartier, organisant parterres et jardins selon leurs moyens et leurs goûts, affichant, par des dessins et des écrits, leurs idées et leurs messages.

Ils tendent ainsi vers la création d'un art visuel et urbain inusité et nouveau, porteur à leurs yeux de valeurs de dignité, de salubrité et d'hygiène publiques et composé d'ordonnancements du végétal, de peintures et d'écritures. Les médias se sont aussitôt saisis de ces actions spontanées pour s'y appuyer et promouvoir une image considérée positive et moderne du « jeune » d'Addis-Abeba. Cette mobilisation et iconologie promotionnelle de la jeunesse addisienne est ainsi source d'un débat public autour de la place des jeunes dans la société. Elle fait aussi naître des inquiétudes fortes chez les responsables de l'espace urbain qui peuvent trouver là actes critiques et remise en question de leur propre gestion des espaces publics.

Nous proposons, au travers de l'analyse du processus de l'émergence de ces jardins spontanés, d'une part, de mieux cerner l'image que les jeunes se modèlent, en regard de celles qui la précèdent dans la société éthiopienne, d'autre part, d'éclairer son instrumentation comme interface entre des individus en position de marginalisation et leur société. Pour ce faire, nous avons procédé à une enquête auprès des jeunes et à plusieurs entretiens auprès des acteurs institutionnels et des animateurs de l'ONG, notamment Selechi Demessé.

Avant tout, il convient de s'interroger sur le terme de « jeunes », qui recouvre une acception très variée. Beaucoup d'auteurs s'accordent pour ne point le résumer à une classe d'âge et le considèrent comme un construit social variant selon les cultures et les ambiances sociales, économiques et politiques [Social Science Research Council, 2001]. Dans son analyse de la violence des jeunes au Zimbabwe, Annie Barbara Chikwanha-Dzenga [2001] décrit le qualificatif de « jeune » comme une phase de transition vers une meilleure situation. Ngandu Mutombo [2001] abonde dans ce sens lorsqu'il écrit qu'au Katanga, « est jeune en ville la personne qui n'a pas fondé de famille autonome, n'a pas d'enfant reconnu et ne subvient pas aux besoins de son foyer... » Pour Wale Adebawwi [2001], qui cite Wyn *et alii* [1996], la jeunesse est un processus social que les différentes sociétés façonnent selon des considérations objectives de facteurs culturels, politiques et économiques ou par les aspects subjectifs de leurs systèmes de représentations. Dans cette étude, le terme de jeunes s'applique à des personnes considérées comme tels car demeurant dans une phase sociale d'attente d'une éventuelle autonomie [Chikwanha-Dzenga, 2001]. Il s'agit d'individus de sexe masculin ayant générale-

ment de 15 à 30 ans, souvent scolarisés jusqu'au collège³ et qui présentent le trait commun d'être désœuvrés, socialement marginalisés et se regroupant pour occuper les espaces publics de leur quartier.

L'embellissement de l'espace : une image valorisante de soi ?

Au premier semestre de 2001, il est courant d'observer des groupes de jeunes très affairés à piocher, aplanir ou clôturer les accotements des rues, les contre-allées des grandes avenues et les petits espaces libres dans les quartiers denses⁴. Ils obtiennent une petite aide de la part des résidents. Ce financement peut être plus ou moins substantiel selon le niveau social et la fonction principale du quartier. Le style prédominant est celui du massif floral ordonné, type jardin à la française. Ce décor végétal est similaire à celui privilégié dans les aménagements de la mairie pour les places et contre-allées des voies principales. La principale distinction propre aux jardins des jeunes et de l'ONG est l'utilisation fréquente de vieux pneus peints pour clôturer les places. Cependant, la réalisation des jeunes va au-delà du simple recyclage utilitaire prôné par l'ONG, car ils y introduisent des créations plastiques, iconographiques et des messages. Des scènes de la vie quotidienne, comme le pot à café traditionnel entouré de tasses et des statues d'êtres fantasmagoriques ou ludiques, sont réalisées à partir de matériaux de récupération et des denrées alimentaires périssables telles que des pastèques⁵. Une grande place est laissée aux éléments picturaux souvent accompagnés de messages. Dans cet ensemble, les poncifs iconographiques⁶ de l'identité nationale sont omniprésents : la stèle d'Aksum [Kobishchanov, 1979], l'église monolithe Saint-Georges de Lalibela ou les châteaux de Gondar [Pankhurst, 1955; Wallis Budge, 1966] sont peints sur des pans entiers de murs. Les dessins des monuments sont accompagnés des portraits des héros de l'historiographie éthiopienne, comme l'empereur Théodros II le réunificateur [Rubenson, 1966], ou des représentations populaires symbolisant le guerrier, la femme, l'*azmari*⁷ [Bolay, 1998] et des paysages de cartes postales. À côté de ces clichés du patriotisme et du patrimoine nationaux, dans lesquels les jeunes se revendiquent fortement, des éléments d'une

3 La majorité de jeunes indiquent lors des enquêtes un niveau d'études équivalent ou proche du 12^e grade, qui serait comparable à la troisième ou à la seconde dans le système français. Ce niveau permettrait de se présenter à un examen national pour l'accès à l'université que fort peu réussissent.

4 En 2001, la profusion de ces initiatives dans le tissu urbain était telle qu'une quelconque tentative de cartographie deviendrait vite inefficace à moins de considérer une très grande échelle.

5 Cf., pour cette illustration comme pour les suivantes, le cahier hors texte, p 172-184.

6 Une volonté de valorisation touristique du patrimoine historique et une tendance à matérialiser une fierté nationaliste, fondée sur le seul héritage abyssin, ont durablement imprimé les monuments cités comme des emblèmes de l'identité éthiopienne. Ainsi et selon une chronologie sommaire, la seule grande stèle encore debout d'Aksum (le retour de Rome de la seconde est actuellement en suspens) de la période antique, les églises médiévales et monolithes de Lalibela, dont Bête Ghiorguis (Saint-Georges) demeure la plus célèbre, et les châteaux forts du XVII^e et du début XVIII^e siècles de Gondar sont devenus des icônes incontournables de l'historiographie éthiopienne.

7 *Lazmari* peut être considéré comme l'équivalent du griot en Afrique de l'Ouest. Cependant et contrairement à ce dernier, il n'est pas porteur de l'histoire par transmission orale, son rôle se cantonne aux divertissements populaires et à la dithyrambe des puissants qui bénéficiaient autrefois du service d'*azmari* personnel [Bolay, 1998].

grande modernité sont représentés. Ceux-ci peuvent être angoissants, telles les têtes de mort ou la sarabande infernale emblématiques du sida, sociaux et référant au droit des femmes, au respect de l'environnement et du code de la route, voire universalistes sous la forme d'interrogations sur l'avenir de l'Afrique. Certains voudraient alors y voir la preuve que la jeunesse défavorisée addissienne se forge une image identitaire valorisante à l'avant-garde de l'hygiène publique et de l'environnement, soucieuse de la conservation du patrimoine identitaire patriotique de ses aînés. Mais la volonté de la jeunesse d'imprimer une marque correspondant à des angoisses et positionnements de son époque apparaît tout aussi nettement. Il nous semble donc important de revisiter les grandes dates de l'histoire du pays, au risque d'une approche événementielle inévitablement réductrice, pour affiner l'analyse des composants de construction d'images identitaires chez les jeunes. Cela nous permettra de dépasser le message premier et par trop limpide de ces jardins juvéniles pour étudier le processus de leur émergence et ainsi décrypter leur polysémie conflictuelle.

La place des figures héroïques : ancienneté et permanence d'une identité forgée

Les campagnes de Théodros II [Walda Mariam, 1905] pour réunifier le pays, la victoire d'Adwa de Ménélik II sur les Italiens en 1896 [Abdussamad *et alii*, 1998; Marcus, 1975] sont autant de référents autour desquels s'est construite l'historiographie nationale [Teshale Tibebe, 1995]. L'image du héros patriotique y est centrale et met au premier plan la jeunesse masculine. Les jeunes paladins⁸, moitié bandits moitié soldats, ont de tout temps été glorifiés au travers des chants des *azmaris* ou d'images les sanctifiant. Dans l'art éthiopien dominé par l'église [Chojnacki, 2000], les réalisations picturales profanes sont quasi inexistantes. Mais on peut identifier, dans les peintures représentant saints⁹ et archanges, tous les attributs des jeunes guerriers contemporains aux artistes. Il existe ainsi un ensemble de constructions sociales et politiques que nous nommerons l'image identitaire forgée du « jeune ». Elle se bâtit au travers des stratégies des différents acteurs sociaux et elle se perpétue tout en épousant les formes propres aux époques. Cela favorise l'émergence d'icônes censées représenter les jeunes et qui sont calquées, comme c'est souvent le cas dans nombre de cultures, sur le modèle de la classe dominante. Décrypter cette élaboration identitaire [Wale Adebanwi, 2001] permet non seulement de démontrer ses stratégies somme toute banales, mais de déceler ce qui peut être de l'ordre du consensus spatiotemporel entre les jeunes et leur environnement social et politique, et ce qui relève du conflit porteur d'une identité revendiquée. Ainsi, la part d'autonomie dans la construction identitaire de la jeunesse des quartiers d'Addis-Abeba en 2001 ne peut être cernée sans remonter aux origines du processus qui l'a politiquement, puis socialement, estompée.

⁸ Jeunes hommes de bonnes familles qui louaient leurs services aux différents seigneurs de la guerre.

⁹ Il existe en particulier un très grand nombre d'icônes, enluminures, peintures murales, etc., de toutes les époques, représentant la figure équestre et très guerrière de saint Georges terrassant le dragon.

L'image de la jeunesse citadine entre modernité et tradition héroïque ?

L'Éthiopie de l'empire du négus Haïlé Selassié I [Marcus, 1987] s'était éloignée des figures héroïques¹⁰, surtout après la fin de l'occupation italienne [Mosley, 1964]. Le régime cherchait plus à glorifier l'image des jeunes en osmose avec celle, fondamentale, de la famille et de l'empereur. Les médias, journaux, télévision, manuels scolaires et ouvrages très complaisants envers le pouvoir véhiculaient l'image d'une jeunesse grave et responsable, les clichés préférés du régime étant les photos des jeunes diplômés habillés à l'anglo-saxonne entourant le négus [Balsvik, 1985], celles des sports de masses ou, plus intimistes, celles de jeunes fiancés sérieux, de mariages à l'église ou du diplômé en famille. Autant d'images d'une identité encadrée dont le rôle, surtout pour la jeunesse éduquée d'Addis-Abeba, était de perpétuer la « tradition » dans une époque d'ouverture à la modernité, en assumant responsabilités familiales et sociales. Ce fut pourtant cette même jeunesse instruite [Balsvik, 1985] qui, à plusieurs reprises, manifesta violemment son opposition au régime impérial, en s'affirmant dans une identité fondée sur l'idéologie marxiste. Ainsi, l'université d'Addis-Abeba connut un soulèvement massif en 1965, inspiré par les membres du University College Liberation Front ou Crocodile Society [Fentahun Tiruneh, 1990]. À partir des années cinquante, la pénurie de personnel qualifié dans quasiment tous les domaines avait poussé le régime impérial à favoriser une politique de formation massive des jeunes issus de la petite bourgeoisie urbaine. Un certain nombre d'entre eux bénéficiaient de bourses pour partir en Europe occidentale ou en Amérique du Nord, où ils s'organisèrent en associations d'étudiants, d'abord très formelles et contrôlées, mais par la suite de plus en plus politisées [Balsvik, 1985]. Selon Fentahun Tiruneh [1990], qui cite les témoignages d'un acteur interne de ces associations [Hagos, 1977], la fin des années soixante vit l'émergence d'une nouvelle gauche plus radicale dominée par le groupe dit d'Algérie¹¹ et qui prit le contrôle de plusieurs sections de l'ESUNA (Ethiopian Student Union in North America). Les associations « européennes » demeuraient dirigées par des leaders prônant le marxisme-léninisme orthodoxe des partis européens proches du PC soviétique [Ottaway, 1978]. En 1971, le divorce fut consommé entre l'ancienne garde étudiante dite européenne qui créa le MEISON¹² et la nouvelle gauche inspirée par le groupe d'Algérie qui fonda l'EPRP¹³; ces deux partis politiques s'affrontèrent dans l'espace public urbain pendant toute l'époque de la dictature [Hagos, 1977]. La politisation des mouvements étudiants, surtout de ceux revenus de l'étranger, était donc un

10 Le négus Haïlé Selassié s'était plutôt construit une image de sage du pays et de l'Afrique et ne semblait guère encourager le développement d'une image martiale de sa personne. Son exil en Europe, lors de l'invasion italienne en 1936, ne favorise point l'émergence d'une image de guerrier, qu'il se soit agi pour lui, selon ses adeptes, de plaider la cause de son pays ou, selon ses détracteurs, de fuir devant l'ennemi...

11 En 1969, un petit groupe de militants, parmi les étudiants contestataires et fortement politisés de l'université Haïlé-Selassié-I de l'époque (l'actuelle université d'Addis-Abeba), réussit à détourner un avion de ligne d'Ethiopian Airlines à destination de Khartoum, les rescapés de cette épopée obtinrent l'asile politique en Algérie.

12 Le mouvement All Ethiopian Socialist Movement dirigé par Haïle Fida, ayant étudié en France, est toujours cité par son sigle amharique de MEISON.

13 Ethiopian People Revolutionary Party ou IHAPA en amharique.

phénomène précoce. Pour certains, les prémices du mécontentement des étudiants reflétaient celui de la petite bourgeoisie dont ils étaient massivement issus. Mais leur radicalisation ultérieure viendrait plus d'une rage d'être constamment « paternalisés » et si peu écoutés par le régime impérial [Balsvik, 1985]. Leur slogan phare de l'époque était « Merét l'Arachou », c'est-à-dire « la terre à celui qui la travaille ». En effet, l'époque de l'empire se caractérisait par une très forte inégalité dans l'accès aux terres urbaines et rurales, principalement monopolisées par une classe très minoritaire de dignitaires du régime.

La chute du régime impérial en 1974, précipitée par une révolution plus urbaine que rurale [Andargachew Tiruneh, 1993] et dont la nature révolutionnaire prête à débats [Halliday *et alii*, 1981], vient d'une accumulation de problèmes structurels. Pour Andargachew Tiruneh, trois facteurs en interaction peuvent être les causes de cette fin : une centralisation trop poussée dans tous les domaines et favorisant une minorité, l'émergence d'une modernité de fond qui ne pouvait plus s'accommoder de la structure féodale de distribution des richesses et le difficile contrôle territorial d'une diversité socioculturelle de plus en plus audible et visible. Pourtant, la révolution de 1974 n'est pas le fait d'une jacquerie paysanne, malgré les sécheresses et famines [Tamru, 2001], mais plus une contestation urbaine de masse où la participation des cols blancs était importante [Ottaway, 1977; Andargachew Tiruneh, 1993]. L'année 1973-1974 fut une époque de troubles continuels à Addis-Abeba et les étudiants fortement politisés en devinrent le fer de lance. Leurs diverses manifestations, quasi quotidiennes, où ils clamaient une justice sociale pour la masse démunie des paysans, ralliaient un grand nombre de jeunes désœuvrés.

Ce ne fut pourtant point la masse laborieuse mais une junte militaire, appelée Derg, qui remplaça l'empire. La première période du régime militaire (1974-1977) fut celle des grands débats et de la diffusion de l'idéologie communiste ainsi que de la formation d'une orientation politique et économique marxiste-léniniste [Ottaway, 1977]. À partir de février 1977, le colonel Mengestou Haïle Mariam réussit à dominer complètement le Derg [Andargachew Tiruneh, 1993]. S'il n'a pas renié l'idéologie communiste, Mengestou Haïle Mariam demeure avant tout un nationaliste convaincu. Le pouvoir exhuma alors, en l'exacerbant, l'image du héros guerrier et du martyr révolutionnaire. Les jeunes étaient sublimés dans les discours au travers de l'image de la chandelle se consumant pour donner la lumière au peuple. Les espaces publics de la ville étaient massivement décorés par l'iconographie communiste¹⁴ classique des jeunes héros de guerre, en même temps ouvriers et paysans modestes, brandissant le fusil d'assaut, le marteau et la faucille. Le pays était alors plongé dans un état constant de guerres civiles ou frontalières et d'exaltations militaro-révolutionnaires. Les médias restaient puissamment mobilisés pour véhiculer l'image d'une jeunesse révolutionnaire chantant et défilant en uniforme et bien pliée à la discipline militaire. Ce sont aussi les jeunes qui

14 Images empruntées aux différents pays communistes d'alors, et notamment à la Corée du Nord qui aida à formaliser l'apparat communiste asiatique dans lequel la dictature pouvait se draper (port de l'uniforme, chants et danses révolutionnaires de masse très chorégraphiés, culte au parti unique et surtout au leader Mengestou Haïle Mariam.)

furent les héros-martyrs de l'opposition¹⁵ communiste de l'EPRP, seuls à défier publiquement les militaires [Ottaway, 1977], contestations qu'ils payaient très souvent de leur vie. Dans les années soixante-dix, une forte majorité de la jeunesse d'Addis-Abeba et des grandes villes était ainsi fortement mobilisée dans les divers mouvements politiques, obéissant au pouvoir ou le contestant. La dictature avait pourtant pris soin d'éloigner les étudiants de la capitale et des grandes villes en les embrigadant dès novembre 1974 dans l'Edeguet Be Hebret Zemetcha (campagne pour le développement en commun), communément appelé le Zemetcha [Lefort, 1983]. Ces jeunes devaient partir éveiller la conscience politique des paysans, les alphabétiser et veiller à l'application de la réforme agraire à partir de mars 1975. Dans les faits, il faut admettre, avec Lefort, que le Zemetcha fut décidé à la va-vite et que les étudiants n'avaient pas d'instructions claires sur la nature de leur mission. Ce fut, cependant, pour beaucoup d'entre eux, une expérience enthousiasmante d'application des idéaux communistes au monde rural. Le pouvoir dut à plusieurs reprises freiner leur zèle révolutionnaire. Cette mobilisation juvénile, outrepassant les idéaux du pouvoir, a propagé très largement les idées contestataires des gauchistes radicaux de l'EPRP. De retour en ville, ces étudiants s'organisèrent en cellules politiques, ralliant à la cause de l'opposition un grand nombre de jeunes d'horizons très divers. Les jeunes désœuvrés ont ainsi participé aux différents mouvements politiques et surtout à ceux de l'opposition. Pour cela, ils ont eux aussi payé un lourd tribut lors de la terreur rouge de 1977, durant laquelle des milliers de jeunes furent sommairement exécutés [Ottaway, 1977]. Les années soixante-dix et le début des années quatre-vingt étaient donc marqués par le développement d'images de sublimation d'une jeunesse de bravoure et/ou de martyr. Si les jeunes ne se sont pas tous et de tout le temps identifiés à cette représentation, elle leur permettait une forte reconnaissance sociale, allant de pair avec la construction d'une identité nationale moderne.

La fin des identités héroïques ?

Cette tendance se dessine dès la fin des années soixante-dix et se confirme dans les années quatre-vingt. Elle est venue d'une lassitude politique des jeunes de l'opposition en liaison avec un manque d'encadrement, de soutien et de vrais engagements de la part des aînés. Cette dépolitisation s'est traduite par une volonté accrue d'exil et un grand nombre de jeunes d'Addis-Abeba quittèrent alors le pays. Pourtant, ce fut aussi une époque d'armistice entre la dictature de Mengestou Haïle Mariam et la jeunesse formée. En effet, beaucoup d'étudiants bénéficièrent de bourses dans les pays communistes¹⁶. Les jeunes, insuffisamment scolarisés et éloignés du pouvoir, furent cependant ignorés, ce qui occasionna un grand nombre de laissés-pour-compte en milieu urbain. L'exode rural [Galaup,

15 Le terme opposition va indiquer, dans ce texte et pour l'époque du Derg, l'opposition marxiste représentée par l'EPRP.

16 L'attribution d'une bourse dans les pays communistes se faisait sur le critère des services rendus à la nation par les parents et favorisait donc les enfants des militaires et des cadres du parti unique, mais les jeunes étudiants ainsi que les fonctionnaires en ont assez largement bénéficié.

1994] s'était aussi très fortement accru à la même époque. Malgré la réforme agraire et la redistribution des terres rurales, la situation économique dans les campagnes n'a pas cessé de se détériorer. La crise rurale, dramatiquement alimentée par les sécheresses [Tamru, 2001], est amplifiée par les choix politiques volontaristes. La centralisation des réseaux de distribution éloigne encore les campagnes de l'accès aux produits et aux intrants. Le volontarisme excessif de collectivisation, qui n'a jamais touché plus de 2 % des terres rurales [Andargachew Tiruneh, 1993], soumet l'immense majorité paysanne à l'obligation de la « villagisation ¹⁷ ». Ces politiques ont ainsi concouru à paupériser le paysannat par leur volontarisme irréflecti et par leur application calamiteuse. Elles ont aussi exaspéré les plus jeunes, déjà excédés par les incorporations obligatoires dans l'armée. D'autres facteurs peuvent être évoqués pour analyser la crise rurale éthiopienne de l'époque du Derg [Gallais, 1989]. Tous participèrent à l'intensification de l'exode des jeunes paysans vers les centres urbains et particulièrement vers Addis-Abeba.

Toute cette jeunesse économiquement précaire, comme les nouvelles générations de citoyens, durent alors faire face à un manque de références identitaires locales claires, dans une ambiance politico-économique ayant, de manière draconienne, changé à l'échelle mondiale. En effet, au début des années quatre-vingt-dix, le régime s'écroule, en articulation avec l'effondrement de ses alliés communistes dans le monde et après que Mengestou Haïle Mariam eut éliminé, en 1989, une bonne partie du haut commandement de l'armée pour cause de putsch. Le 28 mai 1991, les « Weyanés » du TPLF (Tigrean People Liberation Front) entraient dans la capitale. Des colonnes de guérilleros tigréens marxistes, pour l'essentiel de jeunes paysans, ont donc anéanti un pouvoir dont la faillite économique et la déroute politique étaient patentes. Malgré la prouesse de ces derniers, la jeunesse d'Addis-Abeba, même celle issue des milieux les plus défavorisés, ne s'est pas reconnue dans ces maquisards héroïques mais d'origine lointaine. Le nouveau pouvoir commença son règne en licenciant la quasi-totalité de l'armée de la dictature vaincue. Les très nombreux jeunes militaires ainsi remerciés, ne pouvant retourner les mains vides dans leur campagne d'origine, tentèrent, pour la plupart, leur chance dans la capitale. La clochardisation bien visible de ces anciens militaires contribua à disloquer encore plus l'image, déjà bien entamée, d'une jeunesse locale héroïque. L'actuel pouvoir avait, en ce début des années quatre-vingt-dix, un projet politique fédéraliste en rupture avec le nationalisme paroxysmique et centralisateur de la dictature militaire. Cette vision politique sonne alors le glas de l'image héroïque nationaliste devenue, dans cette nouvelle donne, un poncif encombrant.

Addis-Abeba est donc, dans les années quatre-vingt-dix, une cité où la concentration de jeunes sans statut particulier est très forte. Ces derniers sont, pour les plus chanceux d'entre eux, hébergés par leur famille, pour les autres, des sans-abri. Dans ce contexte, une jeunesse rebelle aurait pu s'exprimer au sein des

17 Politique visant à obliger les paysans à adopter un habitat groupé par la réutilisation du matériel des anciens logements, l'objectif était une meilleure efficacité des réseaux de distribution. L'accumulation des astrictes qui se superposaient aux travaux des champs, la promiscuité dans les villages dont ils n'ont pas l'habitude ont alors fortement exaspéré les paysans.

espaces publics. Il existe certes une petite délinquance, parfois organisée, malgré la répression féroce des forces de l'ordre, mais aucune structure politique n'a pu massivement mobiliser les jeunes autour d'un idéal commun, tel que le fit en son temps l'EPRP. Le nouveau pouvoir, ethniquement très marqué, n'a pas non plus proposé de politique favorisant la formation identitaire du nouveau citoyen, par exemple par l'instauration du service militaire obligatoire, comme le fit son voisin érythréen [Berhane Berhe Araïa, 2001]. Le processus de démotivation générale des jeunes, déjà en cours sous la dictature, s'est donc maintenu dans une ambiance de dégraissage des emplois publics et de très forte hausse du chômage des moins qualifiés.

Être un jeune sans statut particulier à Addis-Abeba, dans cette période charnière d'entre deux millénaires, c'est donc trop souvent une vie de dépendance, de manque de perspectives locales, de rêves irréalisables de départ en Occident, d'ennui trompé par d'interminables et coûteuses parties de consommation de khât¹⁸, et d'une vraie humiliation de demeurer un être sans moyens, sans statut et sans parole. Si l'on s'interroge sur l'image identitaire de la jeunesse de cette époque, on est tout simplement frappé par le flou qui l'entoure, comme si ni ces jeunes ni les acteurs sociaux et politiques ne souhaitaient ni ne savaient la reconstruire.

Vers la construction d'une nouvelle image identitaire : nouveaux acteurs et médias

L'ONG Gaché Aberra Mola, en employant récemment des jeunes sans abri dans les aménagements d'espace publics, leur a donc offert, peut-être involontairement, plus qu'un moyen de survie. En effet, ce fut pour cette catégorie de jeunes l'occasion de se construire une image qui se démarque de celle très négative que la société locale, indifférente ou hostile¹⁹, leur avait attribuée. Les actions de l'ONG ont enthousiasmé l'ensemble de la société, surtout la frange la plus jeune, révélant l'ampleur de son besoin d'image. Sur l'exemple des réalisations des jardins aménagés par l'ONG, des milliers de jeunes des quartiers défavorisés se sont effectivement organisés pour nettoyer et embellir leur secteur. Les notions de propreté, de sauvegarde de l'environnement sont brandies, telles de nouveaux étendards, par l'ONG. Elles viennent, comme à point nommé, combler le vide conceptuel d'identité laissé chez les jeunes par l'effacement des anciennes figures d'héroïsme ou de pondération moderne. L'ONG et son responsable se trouvent ainsi investis du rôle de guide moral des jeunes, palliant ainsi la démission d'une société et de politiques en mal de symboliques suffisamment fédératrices.

Dans un monde globalisé où les constructions identitaires et citoyennes classiques sont malmenées [Wale Adebawî, 2001], le tissu associatif devient le médiateur entre des couches sociales marginalisées et un système politique et

18 Le khât, ou Tchat en amharique, est une plante hallucinogène dont les feuilles sont consommées fraîches.

19 Les jeunes sans abri sont désignés par les termes peu gratifiants de *léba*, *douriyé*, *wemené*, *magerat-metchi*, signifiant dans l'ordre: voleur, voyou, vaurien, coupe-jarrets et, pour ce dernier terme, littéralement, frappeur de nuque.

économique trop rigide. Abdoulay Zonon [2001] explique que la plus grande souplesse des ONG vient de leur moindre coût bureaucratique; cette économie d'échelle leur permet d'être perçues comme plus aptes à prendre en charge un grand nombre de services sociaux dans un monde dominé par le désengagement de l'État. À Addis-Abeba, l'ONG de Selechi Demessé surgit dans l'espace public, tel Gaché Aberra Mola, personnage de la populaire pièce de théâtre, dénonciateur de l'action trop poussive des services techniques municipaux et avocat tonitruant des jeunes sans abri. Par la forte médiatisation de ses actions, l'ONG a pu ainsi capter pour un temps le rôle de médiateur entre les jeunes et la société, en offrant aux premiers la possibilité d'être reconnus et acceptés dans leur comportement moderne²⁰, en phase avec des préoccupations environnementalistes nouvelles, venues de l'extérieur et politiquement très neutres.

Les médias se sont beaucoup intéressés aux réalisations de l'ONG et à celles des jeunes. En effet, radio, journaux, sites web et télévisions ont largement couvert ces événements et plusieurs jeunes ont pu s'exprimer et montrer leurs réalisations. C'est Selechi Demessé, président de l'ONG, qui a su fortement instrumentaliser les médias. Lors d'une émission de télévision restée célèbre, il versa en direct ses larmes en décrivant son engagement en faveur d'une ville propre et pour la dignité des jeunes sans abri. Cette émotion télévisuelle a touché un très grand nombre de téléspectateurs dont beaucoup de jeunes, d'où les constantes références dans les messages de leurs jardins aux désormais célèbres larmes de Gaché Aberra. Le rôle de la télévision en particulier, et de tous les médias en général, dans la construction identitaire des jeunes, à travers les images valorisantes que les aménagements dans les places publiques sont censés leur apporter, retrouva ainsi toute sa dynamique d'antan. L'engagement des jeunes urbains des cités du Sud en faveur de l'hygiène publique n'est pas propre à Addis-Abeba, Ndiouga Adrien Benga [2001 a] l'a bien décrit à Dakar et la similitude des manifestations d'appropriation de l'espace public et de construction identitaire est frappante. Les réalisations pictographiques sur les murs sont aussi des pratiques courantes, voire encouragées pour les campagnes contre le sida, ainsi que le montre Élisabeth Deliry-Antheaume [1997] sur les fresques des murs d'Afrique du Sud. Les jeunes urbains sont en contact avec le monde par leur culture très ouverte à la télévision, les clubs vidéo, voire, pour certains, à l'internet. Concernant les deux premiers moyens de communication, même les plus démunis se débrouillent pour y avoir accès. Une partie de cette volonté d'universalité dans le message des jeunes d'Addis-Abeba vient de cette culture télévisuelle. Celle-ci est une fenêtre sur les discours internationaux très normatifs des moyens de lutte contre le sida applicables partout. Elle demeure pourvoyeuse de clips de jeunes rappers américains dansant devant des murs où leurs héros sont peints. Elle véhicule aussi des propos très hygiénistes sur les principes de l'environnement urbain. Une partie de l'identité des jeunes Addissiens peut donc déjà être, sinon façonnée, du moins très influen-

20 Le respect dû à l'aîné, malgré la période de la terreur rouge qui aurait pu l'affaiblir, les aînés n'ayant pu protéger les plus jeunes, demeure encore vivace comme principe social et la plupart des Addissiens considèrent encore comme irrespectueux le comportement « détendu » des jeunes des quartiers.

cée par le kaléidoscope d'images télévisuelles parmi lesquelles ils se fabriquent leur propre hiérarchie de valeurs. Cette quête de valeurs est aussi manipulée par les codes moraux implicites ou explicites que les images véhiculent ou par le simple fait que la télévision, en reconnaissant et en montrant un fait, le transforme en image valorisante, donc identitairement enrichissante.

Ces attitudes sociales sont révélatrices d'une ambiance de globalisation libérale. Fondée sur une vision très individualiste de la société, la tendance libérale a en effet une plus grande capacité à admettre une diversité identitaire comparée à la construction homogénéisante de l'identité citoyenne classique [Chikwanha-Dzenga, 2001]. L'ONG propose ainsi des programmes dont la dimension novatrice repose surtout sur la forme et n'incite pas à une remise en question fondamentale de la société. En effet, ses projets privilégient plus des opérations ponctuelles d'embellissement et de nettoyage du centre-ville et participe à une représentation classique d'hygiénisme et d'esthétique de la cité. Les jeunes sans abri, employés sur une base journalière, ne peuvent prétendre à l'obtention d'un revenu durable. L'ONG prévoit de sous-traiter l'exploitation de ses aménagements à des acteurs privés pour en assurer la continuité.

Cette analyse révèle l'existence d'un jeu de miroirs. D'un côté, une jeunesse en quête d'une reconnaissance de son identité dans une ambiance libérale et globalisée s'approprie les espaces publics et utilise des moyens iconographiques. Ces représentations d'elle-même lui permettent d'accéder au statut d'images télévisuelles, de photos dans les journaux. Elle s'attribue ainsi le statut identitaire valorisé par ces mêmes médias. D'un autre côté, les médias amplifient délibérément le phénomène, car pour la majorité d'entre eux, cette image d'une jeunesse raisonnable, investie dans des actions considérées comme positives, loin des actes de délinquances ou de contestations politiques, participe à l'image idéale qu'ils s'en font, fabriquent et diffusent.

La symbolique du lieu : prise de position sur l'espace public urbain et visibilité territoriale

Dans le choix du lieu même de réalisation du jardin, sur les bords d'une route fréquentée, à la fois lieu d'entrée du quartier et lieu de passage des étrangers, on peut déceler un désir d'être vu, de donner une image valorisante de son quartier et de sa communauté locale. Tout comme l'ONG pratique la sélection de lieux centraux pour leur visibilité, les jeunes occupent les espaces de médiation de leur quartier. Ils font acte de mimétisme vis-à-vis de l'ONG, en nettoyant et en aménageant les espaces publics de leurs propres quartiers, en voulant donner une image valorisante tout à la fois d'eux-mêmes et de leur quartier. Ils font preuve d'innovation propre dans la composition des jardins, le choix des éléments du beau et surtout par une appropriation spatiale restant ouverte à autrui. Le pot à café et ses tasses, érigé en sculpture, est un rappel à la tradition de l'hospitalité, comme une invite au passant à s'arrêter chez ces jeunes, leur donnant du même coup une propriété légitime du lieu. Le petit kiosque en bambou est aussi une incitation à s'asseoir sous une ombre bienfaisante, tout en demeurant un lieu valorisant de rendez-vous des jeunes. Ils s'y interdisent en effet tout acte que la

société condamnerait (consommation de khât ou d'alcool). Le jardin et son kiosque représentent, pour ces jeunes, le lieu où ils reçoivent les habitants du quartier. La qualité du jardin doit être une réponse à la qualité de leurs hôtes. Il doit être suffisamment attrayant pour qu'on pense y venir organiser les mariages et autres manifestations joyeuses de plein air comme l'Adbar²¹. L'espace « restreint » des jardins devient ainsi le socle d'expérimentation symbolique de la revendication des jeunes à une « vraie » place. La société peut alors les juger sur mesure et évaluer la qualité de leur maturité, comme autrefois elle pouvait glorifier les jeunes héros à partir de leurs faits d'armes.

L'efficacité à double tranchant de la promotion des jeunes dans l'espace public

Gaché Aberra ne recueille point la faveur de tous les acteurs urbains. La réaction de la mairie est l'extrême réserve, si ce n'est une franche hostilité à son programme. L'ONG privilégie les lieux à forte centralité comme la Piazza, le pont Ras Makonnen et les pentes de l'église Saint-Stéphanos. La mairie a réagi rapidement pour faire face à l'empiétement sur son territoire aux endroits les plus visibles et, surtout, pour tenter d'endiguer le flot de critiques plus ou moins déguisées dont elle fut l'objet, y compris de la part des autorités fédérales. Plusieurs de ses projets en cours, dont une réflexion sur la beauté de la ville, ont dû être arrêtés pour investir en urgence dans la plantation d'arbres et arbustes d'alignement. La concurrence spatiale continue à s'exacerber, car l'ONG refuse de discuter ses choix en s'appuyant pour cela sur son fort pouvoir médiatique et sur son capital de sympathie de la société en général et de sa frange la plus favorisée en particulier.

Les petites réalisations des jeunes des quartiers importunent beaucoup moins la mairie. Les autorités municipales affichent même une volonté d'encadrement du mouvement des jeunes, peut-être avec la stratégie de les persuader du désintéret de l'ONG pour les quartiers défavorisés. Ainsi, sur ordre du maire, le service de la santé a été mobilisé pour travailler en synergie avec la jeunesse, surtout pour le ramassage des ordures, le nettoyage et l'arrosage des parterres. Une enveloppe d'un million de birrs²² aurait été débloquée. L'objectif était de mobiliser les responsables d'arrondissement pour qu'ils ventilent les budgets par *qebelé*²³, en évaluant l'état d'avancement des projets et les nécessités. Tout en restant favorable aux initiatives des jeunes, la mairie a aussi développé une stratégie d'ouverture aux acteurs économiques qui souhaitaient s'engager dans le même type de projet urbain. Ainsi, les grands axes traversant les quartiers très actifs comme le Mercato sont aménagés sur l'initiative des commerçants riverains qui, en contrepartie,

21 La fête *oromo* de l'Adbar, esprit féminin du lieu, habillée en célébration mariale par l'église (le 8 ou 9 mai) est très vivace dans la capitale tout au long du mois de Guënbot ou mai. Elle devrait traditionnellement se tenir sous un bel arbre mais, urbanisation oblige, cette coutume a vécu, et la fête, qui doit toujours se tenir en plein air, a migré dans les cours et les ruelles. Les jardins aménagés par les jeunes sont donc un des meilleurs choix aujourd'hui pour rendre hommage à Adbar.

22 1 birr = 0,12 euro.

23 Les *qebelés* sont les unités élémentaires du maillage administratif dans les villes éthiopiennes.

peuvent y planter des panneaux publicitaires vantant leurs activités. Les banques ont aussi emboîté le pas en aménageant squares et accotements proches de leurs agences. Le premier semestre de 2001 a donc été marqué par une effervescence d'initiatives d'embellissement des espaces publics où des stratégies spatiales, contradictoires ou convergentes, se dessinent.

Identité forgée, identité revendiquée : la fin du consensus

En avril 2001, Addis-Abeba est secouée par des manifestations estudiantines. Construit sur des revendications d'étudiants universitaires, le mouvement serait, selon certains, manipulé par le courant nationaliste au sein du parti au pouvoir. Celui-ci est en désaccord avec le Premier ministre sur le mode de règlement choisi du conflit avec l'Érythrée. Les étudiants sont peu impliqués dans la réalisation des jardins, notamment ceux de l'université, qui résident surtout dans les cités universitaires. Le mercredi 18 avril 2001, le mouvement se radicalise et les manifestations sont très durement réprimées. La violence policière sera justifiée dans les médias par les actes de pillage ayant eu lieu, à l'occasion des manifestations, dans les quartiers commerçants de la Piazza et du Mercato. Beaucoup de jeunes ont alors été raflés, dans la rue ou lors de descentes policières à leur domicile. Nombre de jeunes désœuvrés, qui s'occupaient de leur jardin, se sont brutalement retrouvés, dans l'espace public, face à une répression policière qui, sans discernement, les violemment battus et raflés. Les autres ont alors préféré éviter ces espaces, bien trop exposés, et se réfugier chez eux.

Les événements d'avril marquent ainsi un déclin de l'enthousiasme général pour les jardins, ils mettent surtout en lumière le divorce entre l'image normative du « jeune » que les médias, les politiques et la société avaient tenté de forger et l'identité revendicatrice des étudiants qui s'est brutalement manifestée. En novembre 2001, il n'est pas rare d'observer des jardins abandonnés ou desséchés par manque d'entretien. Pourtant, il est tout autant frappant de noter que, bien que désabusés, nombre de ces jeunes demeurent motivés. Leurs critiques s'adressent en priorité à la brutalité policière, aux promesses hypocrites de la mairie qui s'est empressée de les oublier à la suite des événements, préférant travailler avec les commerçants. Mais les jeunes semblent encore plus déçus par la tiédeur de l'ONG Gaché Aberra Mola. Beaucoup affirment ainsi aujourd'hui que ce n'est pas pour Gaché Aberra qu'ils ont aménagé leur jardin, mais pour eux-mêmes et surtout pour leur quartier. Ils témoignent ainsi de la fragilité de la médiation sociale des ONG en cas de crise [Ndiouga Adrien Benga, 2001 b].

Cette affirmation d'une identité spatiale mérite que l'on s'attarde à analyser la co-occurrence fatale entre la prise de position aménagiste des jeunes sans statut, dans l'espace de leur quartier, et la prise de position politique, dans l'espace public central, des étudiants lors des manifestations d'avril 2001. Le pouvoir a tout simplement amalgamé jeunes des jardins, manifestants et voyous dans un même ensemble d'une jeunesse d'opposition politique. Forger une identité pour les jeunes demeure un consensus ambigu entre urbanité moderne et identification à la construction identitaire nationale et héroïque. L'appropriation spatiale, socle de cette dernière, suscite alors débats, voire divorce. Il apparaît donc important de ne

pas minimiser le rôle symbolique de l'espace dans la construction identitaire des jeunes Addisiens.

La fin des années quatre-vingt-dix est marquée par le divorce puis le conflit armé entre les pouvoirs érythréen et éthiopien. Le parti au pouvoir à Addis-Abeba a connu des débats internes houleux et la tendance nationaliste s'est très fortement exprimée. Le projet fédéraliste premier a donc été revisité. Les discours nationalistes et martiaux ont refleuré dans les médias pour invoquer les mannes des héros disparus, gardiens de l'intégrité territoriale. L'Éthiopie a procédé massivement à la réintégration des anciens militaires et au recrutement de jeunes ruraux. Elle a pu ainsi reconstituer une armée forte de 300 000 à 400 000 hommes et vaincre celle de son voisin du Nord. L'évocation du héros est donc, en 2001, redevenue une pratique possible quoique politiquement ambiguë²⁴. Elle reste bloquée, cependant, par le choix du gouvernement éthiopien, sous la pression des instances internationales, de ne pas annexer l'Érythrée.

Afin de se démarquer de ses anciens discours régionalistes et faire respecter son autorité nationale, le pouvoir politique a développé, à tous ses niveaux, une position de monopole impérial sur toute question ayant trait au territoire. Ainsi, à Addis-Abeba, l'ONG et la mairie se sont surtout affrontées pour une question de contrôle du territoire urbain par les pouvoirs publics alors qu'elles partagent, somme toute, une même représentation hygiéniste de l'aménagement des espaces publics. Les jeunes manifestants ont, en revanche, affiché une image revendicative de fond lors de leurs invasions de ces mêmes espaces de centralité. Ils apparaissaient alors en une sorte de masse débordant des accotements où les « jeunes » semblaient jusque-là « maintenables » dans leurs jardins de quartier, vers les grands axes de communication, retraçant ainsi l'image rebelle des martyrs opposants. Seule la réponse traditionnelle des opérations répressives de masse est apparue adaptée au pouvoir pour contenir ce retour juvénile dans le champ politique.

Depuis ces événements, les jeunes des quartiers cherchent à réoccuper leurs jardins. Sans chercher à les en déloger brutalement, les citoyens, les politiques, voire l'ONG les découragent en leur refusant toute aide, notamment l'eau nécessaire à l'arrosage en saison sèche. Tout se passe comme si l'espace restreint que les jeunes s'étaient attribué avec la coopération tacite de tous les acteurs demandait maintenant un nouveau type d'action pour être reconquis.

*

Jeu de miroir entre image traditionnelle du jeune héros et image moderne du citoyen universel

En mai 2002, beaucoup de citoyens observent les réalisations de Gaché Aberra Mola en s'interrogeant sur son devenir. Le projet très personnel du charismatique Selechî Demessé a vécu pour laisser la place à une ONG des plus classiques.

²⁴ La population a massivement applaudi la défaite érythréenne, il s'agissait pour beaucoup d'une revanche par rapport à la déroute de 1991 avec l'espoir d'une reconquête possible de la « province » perdue ou, à tout le moins, d'une partie du littoral.

Depuis les manifestations estudiantines d'avril 2001, l'ONG n'a en effet plus occupé le devant de la scène et s'est contentée d'achever ses projets dans la capitale. De ces événements, les animateurs de Gaché Aberra ne retiennent pudiquement que la rafle d'un certain nombre de jeunes sans abri. Actuellement, l'association a demandé et est en phase d'obtenir la régularisation de son statut. Mieux insérée au sein de ses consœurs, elle collabore avec Concern Ethiopia dans des programmes communs de réinsertion des jeunes sans abri. Gaché Aberra Mola emploie 8 personnes à temps plein et monte des projets qu'elle soumet à des sponsors privés pour leur financement. Afin de finaliser son projet pilote de la Piazza, elle a obtenu une enveloppe de 250 000 birrs de la mairie d'Addis-Abeba, qu'elle associe mieux à ses choix. Interrogés sur l'enthousiasme suscité par les réalisations et qui est retombé depuis, les animateurs répondent qu'ils ont gagné leur pari de la prise de conscience de la société pour la sauvegarde de l'environnement urbain à Addis-Abeba. L'immense déception des jeunes des quartiers n'est ainsi ni perçue ni admise par une ONG qui rejette tous les torts sur les pouvoirs publics.

En conclusion, on peut donc s'interroger sur l'image du jeune en débat et sur le difficile consensus entre l'iconographie héroïque et le citoyen moderne universel. L'imaginaire héroïque demeure un symbole fortement accaparé par le champ politique, ce qui a permis à ce dernier de se régénérer par le conflit et de s'assurer une stabilité structurelle. En effet, à part la période fédéraliste maximaliste du régime tigréen des débuts des années quatre-vingt-dix, les changements politiques s'opèrent selon un paradigme de sauvegarde de la souveraineté nationale et du maintien de l'État éthiopien. Toute construction identitaire ouvertement conflictuelle, comme les manifestations d'avril 2001, est ainsi d'autorité rangée dans la sphère du débat politique. L'État éthiopien, construit sur une vision territorialiste très forte, est donc attentif à la concurrence spatiale, qu'elle se manifeste sous forme de conflit frontalier ou par l'accaparement des avenues urbaines. Les manifestations sur l'espace public urbain ne peuvent donc être perçues encore aujourd'hui que par leur dimension antagoniste, et les symboliques du héros ou du martyr vont être brandies de chaque côté.

Dans ces vagues de cycles manifestation/répression, le concept du jeune aménageur urbain esquissé au travers des actions compensatoires de l'ONG Gaché Aberra a vite été dépassé. Il faut donc retenir de cette histoire événementielle récente non pas l'image du jeune écologiste « très internationalement correcte », véhiculée par les discours de l'ONG et bâtie sur les projets de sauvegarde de l'environnement urbain, mais bien la reconstruction identitaire très actuelle d'une image de héros pour les jeunes. Entre le champ politique traditionnel, que de nombreux jeunes ne souhaitent guère investir, et le champ économique « productiviste » qui les exclut, semble cependant exister un troisième champ que l'on pourrait nommer « culture aménagiste du local », où les jeunes surtout défavorisés semblent s'accomplir. Ce champ, communément qualifié d'écologique, terme flou et passe-partout, devient un enjeu et un espace de conflit dès que le politique ou l'économique se sentent menacés par ses actions. C'est ce que nous avons tenté de démontrer en analysant la courte saga des jardins des jeunes d'Addis-Abeba. Elle a d'abord donné aux jeunes une image d'écologistes sympathiques, pour glisser ensuite vers celle du héros-martyr à abattre ou à pleurer. Par contre,

dans l'hypothèse d'un conflit spatial durablement apaisé, l'image héroïque sortirait du seul champ politique. On pourrait alors cerner les contours d'un autre héroïsme ou d'un autre type de politique que les jeunes revendiquent dans leurs actions. Ce nouveau héros investit plus le champ de « la culture aménagiste locale », ou de la préoccupation de son espace, dans le sens de son lieu de vie. Cette construction d'une image territoriale à l'échelle du local, voire du quartier, mériterait, pour être saisie et accompagnée dans toute sa dimension profondément novatrice, un courage et une volonté politiques que ni l'État, ni les ONG ou les organismes d'aides internationaux ne semblent prêts à développer.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDOULAY ZONON [2001], « La jeunesse burkinabé face à la citoyenneté: cas des associations et organisations des jeunes impliquées dans le développement socioéconomique », présenté au *Fellowship on Understanding Exclusion, Creating Value: African Youth in a Global Age*, Social Science Research Council, Fall Workshop, Maputo, Mozambique, October 1-5.
- ABDUSSAMAD H. AHMAD, PANKHURST R. (eds) [1998], *Adwa, Victory Centenary Conference 26th February to 2 March 1996*, Institute of Ethiopian Studies Addis-Ababa University, 698 p.
- ANDARGACHEW TIRUNEH [1993], *The Ethiopian Revolution 1974-1987: a Transformation from an Aristocratic to a Totalitarian Autocracy*, Cambridge University Press, 425 p.
- BALSVIK R.R. [1985], *Haile Sellassie's Students: the Intellectual and Social Background to Revolution, 1952-1977*, African Studies Center, Michigan State University in cooperation with the Norwegian Council of Science and the Humanities, 355 p.
- BERHANE BERHE ARAÏA [2001], « Youth War Mobilization and Political Attitudes and Participation in the Public Sphere in Post War Eritrea », présenté au *Fellowship on Understanding Exclusion, Creating Value: African Youth in a Global Age*, Social Science Research Council, Fall Workshop, Maputo, Mozambique, October 1-5.
- BOLAY A. [1998], « Musique et pouvoir royal: le chant des *azmari* en Éthiopie (XIX^e siècle-début XX^e siècle) », *Autres Sources, nouveaux regards sur l'histoire africaine*, Cahiers du CRA, Centre de recherches africaines, 9 : 7-37.
- CHIKWANIA-DZENGA A.B. [2001], « Creating New Citizens: Youth Activism in Zimbabwe », présenté au *Fellowship on Understanding Exclusion, Creating Value: African Youth in a Global Age*, Social Science Research Council, Fall Workshop, Maputo, Mozambique, October 1-5.
- CHOJNACKI S. [2000], *Ethiopian Icons: Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies Addis-Ababa University*, Skira Editore, SPA Milano, 516 p.
- DELIRY-ANTHEAUME Élisabeth [1997], « L'art des rues. Murs peints en Afrique du Sud (cahier photos) », *Autrepat*, 1: I-XVI.
- FENTAHUN TIRUNEH [1990], *The Ethiopian Students: their Struggle to Articulate the Ethiopian Revolution*, Nyala Type, 114 p.
- GALAUD [1994], *Les Politiques urbaines en Éthiopie*, Addis-Abeba, École supérieure d'aménagement et d'urbanisme, 128 p.
- GALLAIS J. [1989], *Une géographie politique de l'Éthiopie: le poids de l'État*, Paris, Economica, coll. Liberté sans frontières, 213 p.
- HAGOS G. YESUS [1977], « The Bankruptcy of the Ethiopian Left »: MEISON-EPRP, a Two Heads Hydra – a Commentary of the Ideology and Politics Nihilism », paper presented at the fifth International Conference of Ethiopian Studies, Nice, France, December.
- HALLIDAY F., MOLYNEUX M. [1981], *The Ethiopian Revolution*, Vero Editions and NLB, 297 p.
- KOBISHCHANOV Y. [1979], *Axum*, The Pennsylvania State University Press, 335 p.
- LEFORT R. [1983], *Ethiopia, an Heretical Revolution?*, Zed Press, 295 p.
- MARCUS H.G. [1975], *The Life and Times of Menelik II Ethiopia 1844-1913*, Clarendon Press Oxford, 298 p.

- MARCUS H.G. [1987], *Haile Sellassie I, the Formative Years 1892-1936*, University of California Press, 242 p.
- MOSLEY L. [1964], *Haile Selassie, the Conquering Lion*, Weidenfeld and Nicolson, 303 p.
- NDIOUGA Adrien Benga [2001 a], « Entre Jérusalem et Babylone : jeunes et espace public à Dakar », *Autrepart*, 18: 169-178.
- NDIOUGA Adrien Benga [2001 b], « Signe de vie, risque de mort : Jeunes, espace public et quête de citoyenneté à Dakar, Sénégal », présenté au *Fellowship on Understanding Exclusion, Creating Value: African Youth in a Global Age*, Social Science Research Council, Fall Workshop, Maputo, Mozambique, October 1-5.
- NGANDU MUTOMBO [2001], « Les jeunes, les partis politiques régionaux et la destruction du tissu social au Katanga, 1961-1997 », présenté au *Fellowship on Understanding Exclusion, Creating Value: African Youth in a Global Age*, Social Science Research Council, Fall Workshop, Maputo, Mozambique, October 1-5.
- OTTAWAY M., OTTAWAY D. [1977], *Ethiopia: Empire in Revolution*, Africana Publishing Company a division of Holmes & Meiers Publishers Inc., 243 p.
- PANKHURST S. [1955], *Ethiopia, a Cultural History*, Fletcher and Son Ltd, Norwich, Lallibela House, 747 p.
- RUBENSON S. [1966], *King of Kings Tewodros of Ethiopia*, Haile Selessie I University in association with Oxford Press, 99 p.
- SOCIAL SCIENCE RESEARCH COUNCIL [2001], *Fellowship on Understanding Exclusion, Creating Value: African Youth in a Global Age*, Fall Workshop, Maputo, Mozambique, October 1-5.
- TAMRU B. [2001], « Les échelles d'émergence des risques : éléments de réflexions sur les risques agroclimatiques et sanitaires en Éthiopie », in actes du colloque *International Risques et Territoires*, atelier 3: 269-282, UMR 5600 du CNRS, 16-18 mai 2001, ENTPE Vaulx-en-Velin.
- TESIALE TIBEBU [1995], *The Making of Modern Ethiopia 1896-1974*, The Red Sea Press Inc., 241 p.
- WALDA MARIAM [1905], *Chronique de Tehodros II, roi des rois d'Éthiopie 1853-1868*, traduction de C. Mondon-Vidailhet, éditions Hots.
- WALE ADEBANWI [2001], « The Carpenter's Revolt: Youth, Citizenship, Identity and the Paradox of Democracy in Nigeria », présenté au *Fellowship on Understanding Exclusion, Creating Value: African Youth in a Global Age*, Social Science Research Council, Fall Workshop, Maputo, Mozambique, October 1-5.
- WALLIS BUDGE E.A. (Sir) [1966], *A History of Ethiopia Nubia and Abyssinia, According to Hieroglyphic Inscription of Egypt and Nubia, and the Ethiopian Chronicles*, 2 vol., anthropological publications Oosterhout the Netherlands, 1346 p.
- WYN J., WHITE R. [1996], *Rethinking Youth*, London, Sage Publications.

Images de Guyane, entre réduction et cloisonnement

Marie-José Jolivet *

Terre amérindienne entièrement bouleversée par l'arrivée des colons blancs et la traite des esclaves africains, la Guyane est depuis lors une terre d'immigration. Aux côtés des Amérindiens eux-mêmes diversifiés, y vivent aujourd'hui : des Créoles, descendants des esclaves transplantés, et diversement métissés – par le jeu des alliances avec les colons blancs, mais aussi par l'ouverture à de nouveaux migrants, tels les Antillais venus de la Caraïbe au temps de la ruée vers l'or (1860-1950); des Noirs marrons, descendants quant à eux des grands mouvements de marronnage qui affectèrent le Surinam voisin au XVIII^e siècle, jusqu'à permettre aux esclaves fugitifs de (re)construire plusieurs sociétés autonomes à l'intérieur de la forêt, et dont un groupe demanda asile aux autorités coloniales françaises dès le XIX^e siècle; des Martiniquais, des Guadeloupéens et des « Métropolitains¹ » dont la présence est liée à la commune nationalité française; des Chinois d'abord venus pour la pêche, mais qui, dès la fin du XIX^e siècle, ont quadrillé de leurs petits commerces les villes et les communes rurales; des Libanais venus dans le sillage du mandat français sur leur pays; des Brésiliens, dont l'immigration a commencé avec les premiers chantiers de la base spatiale de Kourou dans les années soixante; des Haïtiens que la misère ne cesse de pousser vers ces rivages encore proches, depuis les années soixante-dix; des Hmong, originaires des montagnes du Laos et arrivés en Guyane en 1977, dans le cadre d'une migration organisée à partir des camps de Thaïlande où s'étaient préalablement réfugiés ceux qui avaient fui le pouvoir communiste; des Surinamiens, d'origine essentiellement marronne, chassés par la guerre civile qui bouleversa leur pays entre 1986 et 1992; des habitants de Guyana, de Saint-Domingue, d'autres pays proches de la Caraïbe et d'Amérique du Sud, sans oublier quelques Européens...

Pas même vraiment exhaustive, cette énumération montre bien tout le poids de l'histoire du peuplement dont le caractère mouvementé et perpétuellement inachevé – de nos jours encore, la Guyane apparaît comme un pays « neuf » à

* Socioanthropologue à l'IRD.

¹ Sous ce vocable ou son abréviation (« Métros ») sont désignés en Guyane les Français émigrés de l'Hexagone. Leur présence est ancienne, mais leur nombre s'est sensiblement accru ces vingt dernières années, sans qu'il soit possible encore de faire la part entre la migration temporaire et la migration définitive qui pourrait porter leurs enfants au statut de « Blancs créoles ». Rappelons que ce dernier groupe n'existe plus en Guyane depuis plus d'un siècle, dans la mesure où l'économie agricole mise en place par les colons n'a pas résisté à la conjonction de la fin de l'esclavage avec les débuts de la ruée vers l'or.

peupler et à construire – se traduit évidemment par l'existence de représentations « imagées » très variées. Au-delà des vieilles cartes approximatives qui illustrent géographiquement la découverte des Amériques et les progrès de la colonisation européenne, au-delà des plans de ville et autres croquis plus concrets de Cayenne et des *habitations* environnantes, sans trop nous attarder non plus à l'iconographie concernant l'esclavage – assez pauvre pour ce qui est de la seule Guyane, et de ce fait souvent confondue avec l'iconographie relative aux Antilles ou aux pays voisins –, nous examinerons dans cet article la production d'images beaucoup plus abondante des cent cinquante dernières années.

Sur cette période et dans un premier temps, deux sources d'images peuvent être privilégiées: les illustrations des récits de voyage ou d'exploration, et la photographie. On peut dire que l'un et l'autre genres se sont essentiellement attachés à trois grands types de sujet: la nature, selon le promeneur explorateur ou le naturaliste; la ville, ses monuments et ses rues peuplées de silhouettes; les êtres humains, enfin, dans leurs différentes caractéristiques ethno et socio-culturelles.

Certains thèmes ont toutefois une charge plus symbolique que d'autres. Il en est ainsi du baigneur et des bagnards qui, vus de l'extérieur, ont longtemps occupé le devant de la scène. Plus récemment sont venues les fusées, tandis qu'aux représentations de la diversité des groupes humains, toujours d'actualité, se surajoutaient des images à la fois plus globales et plus réduites, destinées précisément à symboliser la Guyane tout entière, dans son unité ou dans ses contrastes. On a pu opposer, par exemple, sur une même couverture de livre, le chasseur amérindien bandant son arc à la fusée Ariane en plein décollage. Depuis quelques années, une sculpture monumentale, érigée à l'entrée de Cayenne, entend montrer les fondements de l'identité guyanaise à l'aide d'une ronde formée par un Amérindien, un Noir marron et un Créole...

Pour apporter la dernière touche à ce tableau d'images, nous nous intéresserons encore aux documentaires filmés, à usage télévisuel: leur prise en compte permettra de mieux discerner certaines des présentes tendances, dans leur mouvement et leurs contradictions.

En fait, la piste de réflexion que cet article souhaite explorer est à double entrée. D'un côté, se situent les images de la Guyane et/ou des Guyanais, telles qu'elles ont longtemps été entièrement assignées par l'autre – du colonisateur aux premiers cadres métropolitains de la départementalisation –, en raison de sa position de domination, et telles que beaucoup d'entre elles restent encore aujourd'hui, sous la pression maintenue de divers acteurs extérieurs relevant du secteur privé ou du secteur public. À l'autre bout de cette piste, figurent les images créées ou (ré)appropriées par des Guyanais, images dont il convient alors d'examiner en quoi les messages qu'elles véhiculent diffèrent ou non (ou guère) des messages que véhiculaient les précédentes.

L'intérêt d'une telle réflexion est essentiellement stimulé par la dimension multiculturelle et multiethnique de ce pays. La question du « comment représente-t-on l'identité guyanaise? » est ici intimement liée à celle du « qui représente-t-on? », sous laquelle se retrouve forcément le jeu des appréciations différentielles des uns et des autres par les uns et les autres.

Le but de cet article est donc de saisir la logique et la portée de ces images dans leur contexte historique ou contemporain de production, mais aussi, pour les images anciennes, dans le sens qu'elles acquièrent et le rôle qu'on peut leur faire jouer de nos jours. Le principal fil conducteur de la réflexion est en effet la question de la multiethnicité et de l'évolution de ses modes de représentations « imagées », au fil d'une affirmation identitaire soumise à la « nécessité » contradictoire d'être tout à la fois de plus en plus complexe et de plus en plus unificatrice.

La Guyane en images assignées

Longtemps terre d'exploration, la Guyane fut d'abord parcourue en vue d'y découvrir l'Eldorado. À défaut d'y trouver le fabuleux lac Parimé et les palais de la fantastique cité du roi couvert d'or (*El Dorado*) que les conquistadores espagnols, Pizarre en tête, avaient déjà vainement cherchés aux confins du Pérou, divers explorateurs – d'aucuns diront aventuriers – sont venus y observer les secrets plus ordinaires de la forêt amazonienne.

Avec la grande période des relations de voyages illustrées, telles que nous les offre notamment la revue d'exploration *Le Tour du monde* (1860-1914), on dispose des dessins de Riou – mieux connu pour ses illustrations de Jules Verne – qui viennent enrichir le récit du voyage en Guyane du capitaine Bouyer, en 1862-1863, ou



© Droits réservés.

Figure 1 – Rue de Berry à Cayenne, par Riou.

encore celui de Jules Crevaux explorant le continent *de Cayenne aux Andes*, en 1876-1879. La seconde source est la photographie: ses progrès conduisent rapidement aux cartes postales (nées dans les années 1870), dont le succès assure un autre mode de diffusion des images de Guyane qui s'en trouvent, par ricochet, réorientées: monuments et scènes de rue le disputent aux portraits « typiques », notamment axés sur les coiffes et les costumes.

Gravures et photographies concernant la Guyane se sont en effet d'abord attachées à mettre en relief l'aspect typique, exotique, « sauvage » de la nature comme de certains de ses habitants, à moins qu'il ne s'agisse de représenter la vie urbaine et sa plus grande civilité coloniale. Le livre de Bouyer servira ici de premier support. Feuilletons ensemble l'ouvrage. En couverture, figure une rue de Cayenne en 1862 ou 1863 (*figure 1*).

Parmi les personnages divers qui animent cette rue, on remarquera: sur le devant, une jeune mère créole (au sens guyanais du terme) tenant par la main son enfant et coiffée de la « chatte » traditionnelle; juste derrière, deux hommes dont les vêtements trahissent la différence de statut social; plus loin, des femmes à ombrelles et robes à tournure qui dénotent l'appartenance à la bonne société, tandis qu'un homme salue l'une d'elles, chapeau bas. Hormis la jeune femme du premier plan, l'appartenance « socioraciale » est difficile à affirmer à partir de ces dessins. Il est clair, cependant, que l'auteur a voulu donner une image représentative, de son point de vue, de ce qu'étaient Cayenne et sa population à cette époque: son dessin reflète avant tout l'image d'une petite ville coloniale paisible et conviviale, par delà les différences de statuts.

Riou n'était pas du voyage. Sur la page de titres, son mode de collaboration est ainsi indiquée: « Ouvrage illustré de types, de scènes et de paysages par Riou [...] d'après les croquis de l'auteur. » Les sources peuvent aussi être photographiques ou être dues à d'autres membres de l'expédition. Mais ce qui est ici reproduit reste la vision de Cayenne qu'a et/ou qu'entend diffuser un capitaine de frégate de la Marine impériale.

Aussi n'est-ce pas un hasard si son livre, après quelques pages consacrées à la traversée de l'Atlantique, commence par nous décrire le baigne que Napoléon III vient de relancer, et le sort des bagnards: dès cette période et pour longtemps, le baigne est la réduction emblématique de la Guyane coloniale. Quelle que soit la triste importance de ce long épisode, dans les faits, le baigne n'est pourtant pas aussi omniprésent que le suggère cette réduction. Il n'est que de relire le roman créole *Atipa* [Parépou, (1885) 1987] qui décrit la vie quotidienne en Guyane à la fin du siècle dernier, ou bien les témoignages créoles tels qu'ils pouvaient encore être recueillis dans les années soixante-dix [Jolivet, 1982; 2001] pour avoir un autre tableau, plus interne, de la réalité guyanaise. Au demeurant, Riou nous a préalablement donné sa vision de l'Eldorado (*figure 2*) qui, elle-même, renseigne bien sur la vision occidentale de l'Amazonie dont il illustre au premier plan le bestiaire à demi fantastique, avec sa prolifération de caïmans voraces et de serpents fébriles. Le livre est d'ailleurs aussi illustré de figures d'histoire naturelle, plus réalistes celles-là, tant il est vrai que cette forêt, depuis toujours et aujourd'hui encore, passionne les scientifiques. On notera, à cet égard, l'évolution de ces représentations très empreintes encore, dans le livre de Bouyer, de l'imaginaire de « l'enfer vert », selon l'expression employée pour dési-



Figure 2 – L'Eldorado, selon Riou.

gner la forêt amazonienne comme prison, voire tombeau des bagnards. En tout cas, le baigne est bien ici un élément important du propos et, partant, de son illustration : la déportation des condamnés politiques aux îles du Salut ou la transportation des condamnés de droit commun à Saint-Laurent du Maroni offrent à diverses reprises l'occasion de montrer des images de Blancs (bagnards et surveillants) en Guyane.

Au cours des pages finalement moins nombreuses consacrées aux autres habitants de la Guyane, on voit tout de même apparaître, outre la petite ville coloniale de Cayenne et sa quiétude plus haut décrite, ceux que l'auteur appelle « les



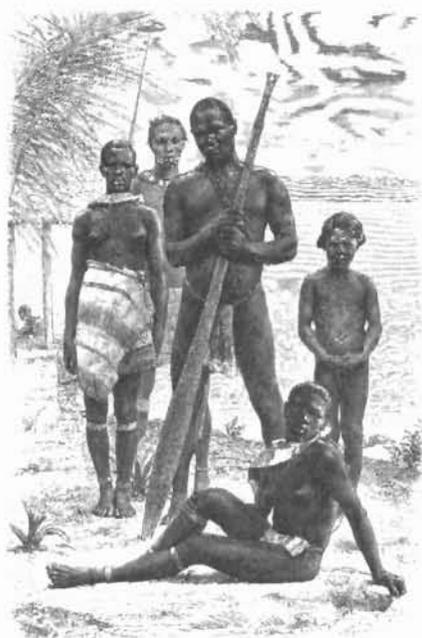
© Droits réservés.

Figure 3 – « Mulâtresse de Cayenne », gravure de Riou d'après photographie de Farcy.



© Droits réservés.

Figure 4 – « Gendarme cabri – Femme et enfants de la campagne », par Riou.



© Droits réservés.

Figure 5 – « Famille de Noirs Bonis ».



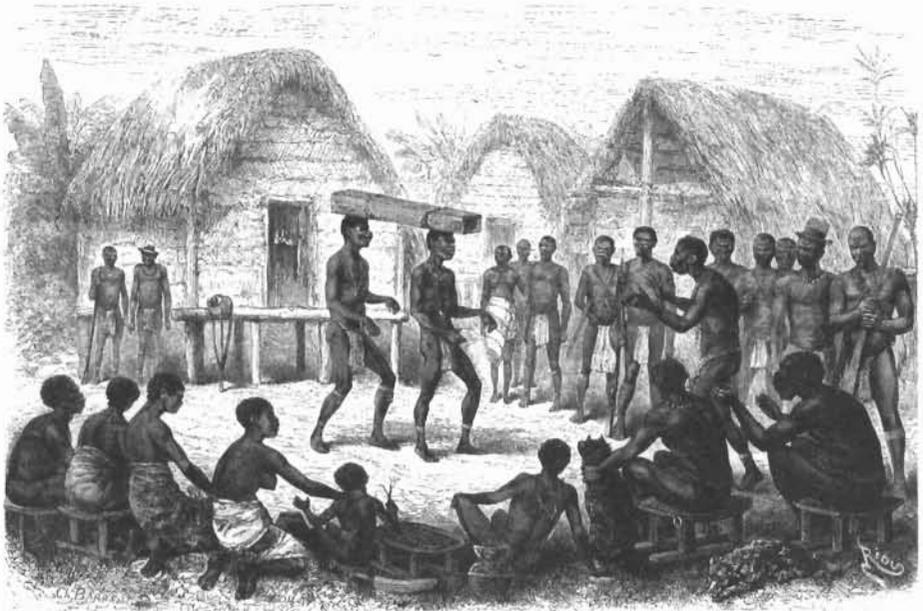
© Droits réservés.

Figure 6 – « Famille roucouyenne ».

indigènes », telle cette « mulâtresse de Cayenne » ornée de bijoux (figure 3), ou cette rude femme de la campagne protégeant ses enfants apeurés (figure 4).

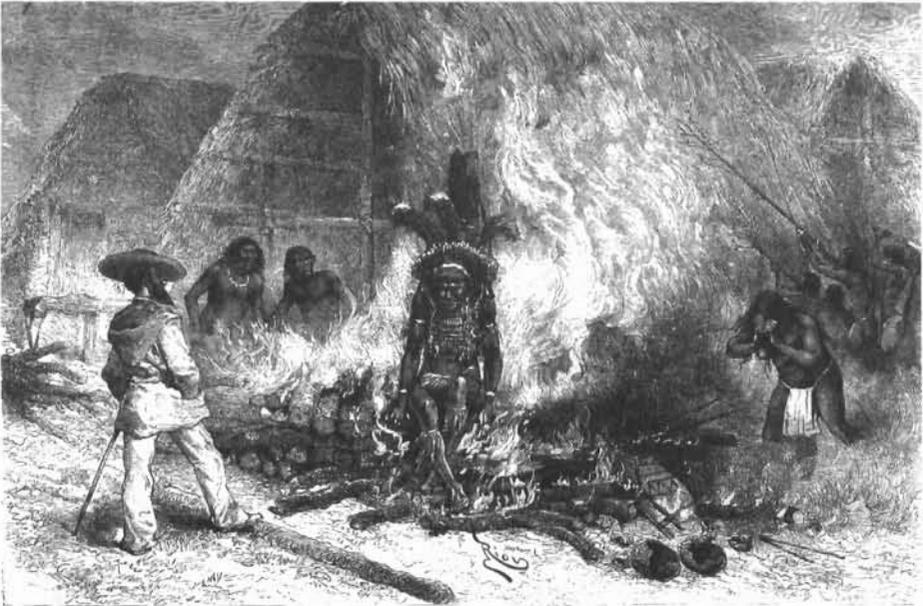
Y figurent aussi quelques rares dessins d'Amérindiens et de Noirs marrons. Dans l'ensemble, néanmoins, nous restons là dans la vieille tradition d'une histoire guyanaise largement réduite à l'histoire des Blancs en Guyane. En revanche, les articles de Crevaux, sortis une quinzaine d'années plus tard dans la revue *Le Tour du monde*, avec des illustrations du même Riou et de quelques autres, s'intéressent, eux, essentiellement aux populations de l'intérieur: aux « Boni » (Marrons du Maroni qui veulent de nos jours être appelés Aluku), aux « Roucouyennes » (Amérindiens du Haut-Maroni aujourd'hui désignés comme Wayana) et « Oyampys » (Amérindiens du Haut-Oyapock désormais dits Wayampi). Soulignons l'aspect « artistique » des portraits de familles en pied, telles ces illustrations de couples « boni » et « roucouyenne » (figures 5 et 6). Dans les deux cas, la posture est très étudiée: on sent ici la volonté d'exhiber de « bons sauvages ». Il y a toutefois aussi des scènes montrant ces mêmes populations dans une perspective plus ethnographique, s'attachant aux cadres villageois ou à des scènes plus exotiques (figures 7 et 8).

Quelques années plus tard (en 1882 et en 1892), à l'occasion de la présentation d'Amérindiens kali'na au Jardin d'acclimatation de Paris, selon la mode lancée par les expositions universelles et leurs pavillons coloniaux, le prince Roland Bonaparte réalise deux séries de photographies que réunit et commente Gérard Collomb dans une



© Droits réservés.

Figure 7 – « Chez les Bonis : enterrement des ongles et des cheveux du grand-man et de son épouse », par Riou.



© Droits réservés.

Figure 8 – « Chez les Roucouyennes : scène de crémation », par Riou.

petite publication de 1992. Il s'agit de portraits quasiment anthropométriques, mais aussi de femmes à l'enfant et de quelques poses de groupe.

L'ensemble que forment ces éléments et d'autres du même ordre fait apparaître une certaine image de la Guyane en cette fin du XIX^e siècle. C'est une image cloisonnée en différentes rubriques: le baigneur, la vie coloniale et la nature sauvage pour Bouyer; les populations exotiques pour Crevaux et Roland Bonaparte², sans oublier les vues de Cayenne ou de Saint-Laurent et les « Belles Créoles » de cartes postales. Il est vrai que chacune de ces images a le droit d'être prise et de faire sens pour elle-même. Certaines d'entre elles, nous l'avons vu, se présentent même comme autant de « réductions » de la colonie guyanaise. Mais jamais restitution d'une vision plus globale ne paraît alors envisageable: morcelée entre divers points de vue de spécialistes, en somme, la Guyane déjà affiche sa difficulté à être conçue et donnée comme une entité.

Dans la période qu'inaugure la fin de la seconde guerre mondiale, avec la fermeture du baigneur et la mise en place du statut de département d'outre-mer, ce morcellement peut-être s'atténue-t-il un peu au profit d'une réduction à la seule Guyane créole, prolongement évident, aux yeux des autorités françaises, de la Guyane coloniale. Cette nouvelle réduction est toutefois plus réaliste que celle préalablement opérée autour du baigneur. Les Créoles sont alors, en effet, très largement majoritaires dans le pays. C'est l'époque où le mot « guyanais » doit être entendu au sens de « créole », où les populations dites alors « primitives » (Amérindiens et Noirs marrons), assez connues désormais pour ne plus susciter l'enthousiasme des explorateurs³, sont en même temps censées être trop marginales pour perturber cette identification de la Guyane à sa majorité créole. Les images de cette Guyane, telles qu'on peut les retrouver dans la presse locale, sont donc essentiellement centrées sur les événements de la vie créole, à commencer par la grande fête de Cayenne, les fêtes patronales qui scandent la vie des bourgs du littoral, le carnaval et ses bals, aussi – étant entendu que, loin de ce qu'il est devenu aujourd'hui (*cf. infra*), le carnaval est alors une manifestation exclusivement placée sous le signe de la culture créole. L'ensemble reste avant tout policé, conformément à l'idéologie assimilationniste de l'époque.

Puis, avec le renouveau démographique des populations amérindiennes et noires marronnes, ainsi que l'accélération des mouvements d'immigration qui s'amorce dès la fin des années soixante et ne cesse ensuite de se confirmer, s'impose peu à peu la réalité d'une Guyane multiculturelle, telle qu'on la connaît aujourd'hui. Dans le domaine des images assignées, un genre mérite alors d'être abordé: celui du guide touristique, tel qu'il est encore très largement assuré par les Métropolitains – quels qu'en soient les relais locaux que nous examinerons plus loin. Car là, ouvertement, le projet est de donner à voir la Guyane dans toute sa richesse, c'est-à-dire dans toute sa diversité regroupée.

2 Je n'ai retenu ici que les ouvrages les plus démonstratifs et les plus accessibles. Mais, parmi les explorateurs attentifs aux populations de l'intérieur de la Guyane en cette fin de XIX^e siècle, figure aussi Coudreau [1893].

3 La relève commence à être prise par des scientifiques: le géographe Jean-Marcel Hurault fait ses premières observations au début des années cinquante.



© Droits réservés.

Figure 9 – In Ruff, représentation d'une « société multiethnique ».

Prenons l'exemple d'un ouvrage d'accès facile, plusieurs fois réédité depuis sa première parution en 1989, et appelé tout simplement *La Guyane aujourd'hui* [1997]. Passons rapidement sur la couverture et son toucan, animal emblématique de la Guyane qui, avec son gros bec jaune et son plumage luisant, vaut bien largement le coq gaulois. En feuilletant le guide, on voit curieusement apparaître les Hmong au premier rang des populations de Guyane. Ce sont les derniers arrivants, est-il néanmoins précisé, mais apparemment, le style, les couleurs et les broderies de leurs costumes traditionnels tout droit venus des montagnes du Laos, ajoutent assez fortement à la diversité pourtant déjà grande des habitudes vestimentaires guyanaises, pour pouvoir être ainsi mis en avant. Car là est l'argument touristique majeur : dans la diversité des populations qui peuplent le pays. Et pouvoir mettre en vis-à-vis (*figure 9*) des enfants hmong en costume traditionnel, un Amérindien wayana en *kalimbe*⁴ et une Créole en robe et coiffe de fête, constitue un argument publicitaire de premier choix, le parti pris étant de présenter la Guyane comme une « remarquable société multiethnique » [*op. cit.*: 19].

4 Vêtement que portent les Amérindiens et des Noirs marrons en guise de cache-sexe.

Encore faut-il constater que cette composition, destinée donc à illustrer la multi-ethnicité, est singulièrement oublieuse des Noirs marrons, des Chinois, des Indonésiens, des Brésiliens... Oublieuse des Blancs aussi, pourrait-on dire – quoique les Blancs se pensent rarement comme partie intégrante de la diversité « ethnique », même si, en Guyane, ils sont désormais désignés comme une « ethnique » parmi d'autres. Dans la suite du guide, il est vrai, les Noirs marrons retrouvent une bonne place, aux côtés des Amérindiens : mais c'est l'attrait touristique des populations encore un peu « nature » pour ne pas dire « sauvages » qui veut être ici manifestement affiché. Il n'est que de comparer certaines de ces images à celles qui illustrent les textes de Crevaux pour voir toute la similitude des représentations : les poses sont quasi identiques et, à l'évidence, à plus d'un siècle d'intervalle, les gens sont présentés de la même manière, pour signifier la même chose (*figure 10*)...

Une diversité revisitée

La production récente d'images imputables aux Guyanais eux-mêmes est peu nombreuse, ou plus précisément difficile à repérer en de tels termes. La multi-ethnicité ramène forcément souvent l'image à une condition exogène, et chacun est en permanence confronté au phénomène des représentations croisées, voire



© Droits réservés.

Figure 10 – In Crevaux, un Boni en 1876.



© Droits réservés.

In Ruff, un Boni en 1989.

unilatérales héritées. L'idée d'unilatéralité fait ici référence à une situation bien guyanaise, mais aussi largement partagée par d'autres anciennes colonies françaises: longtemps privilège du colonisateur, l'assignation peut être reprise en compte par les relais de l'ancienne autorité coloniale. En Guyane, la scène politico-culturelle a ainsi connu récemment une période marquée par la domination relative de la nouvelle société créole, elle-même issue d'un long processus de créolisation où l'assimilation à et par la culture française avait joué un rôle moteur.

Soulignons au passage le paradoxe de la situation des Créoles: largement dominés par le pouvoir colonial et ses prolongements départementaux alors qu'ils étaient majoritaires dans le pays, ils deviennent dominants grâce à la décentralisation qui en fait les premiers relais du pouvoir central, mais ce, au moment même où d'importants flux migratoires les rendent démographiquement minoritaires. D'une certaine façon, c'est le schéma de la minorité dominante qui semble continuer d'opérer. Mais la situation est plus complexe qu'au temps de l'idéologie coloniale ou de l'assimilation triomphante. La multiethnicité ne correspond plus, comme autrefois, à la marginalisation de quelques « minorités ». Chaque groupe socioculturel cherche à faire prévaloir des droits qu'un indéniable essor démographique rend d'autant plus urgents: plusieurs courants se font jour, plusieurs acteurs aux intérêts plus ou moins divergents, voire antagonistes, tentent de se faire entendre.

Commençons néanmoins par les Créoles qui détiennent encore largement l'autorité politique – même si chaque élection remet cette position en jeu. Pris dans une logique de développement en vue d'une possible autonomisation par rapport à « l'économie de transferts⁵ » qui caractérise toujours les DOM et singulièrement la Guyane, ils souhaitent en particulier favoriser un certain essor touristique. Cette volonté les conduit à mettre en avant deux types de réalités susceptibles d'être illustrées: d'une part, la diversité « ethnique » et les images attrayantes qu'elle suscite; d'autre part, des manifestations collectives comme le carnaval dont le caractère « authentique » ou spectaculaire est alors revendiqué.

Nul ne sera dès lors étonné de voir que les images de la Guyane et de ses populations récemment produites par les Créoles sont largement le fruit d'une réappropriation d'anciennes images « assignées » – à moins qu'il ne s'agisse d'images techniquement nouvelles, mais fondamentalement fidèles à cet esprit ancien. Il n'est que de regarder dépliants et cartes postales aux présentoirs des maisons de presse pour s'en convaincre. Outre la réédition d'images anciennes de belles Créoles, de rues de Cayenne et autres caribets indiens (dus notamment à la plume de Riou), les beaux costumes créoles y sont présentés aux côtés des beaux costumes hmong ou des habits de fête amérindiens, et comme il s'agit de faire valoir la diversité guyanaise dans tous ses états, on y montre aussi les papillons (le morpho, très prisé des amateurs), les oiseaux, les grands félins (jaguars et ocelots), le mouton paresseux (aï, pour les cruciverbistes) sans oublier les mygales, les scorpions et les serpents divers (du petit corail au gros anaconda), le tout entrecoupé (pour les sportifs) d'images de rivières aux rapides impressionnants, bordées d'une

5 Ou plus simplement « économie assistée ».

végétation luxuriante... Bref, tout est bon, à défaut de plages aussi avenantes qu'aux Antilles, pour attirer les voyageurs les plus divers.

On pourrait presque dire qu'on a ainsi affaire à une sorte de distribution quasi systémique des beautés de la nature sauvage et des productions culturelles. Certes, il n'y a rien là de totalement original: toute région qui tente de convaincre de ses splendeurs emploie de semblables arguments. Deux éléments toutefois singularisent le cas: la variation extrême des choses et des gens « bons à montrer » qui atteint des hauteurs rarement égalées et la présence des êtres humains en tant que tels⁶ au premier plan de ce dispositif. Il est toutefois difficile, il faut le reconnaître, d'attribuer ce panorama aux seuls Créoles: les Métropolitains y jouent toujours leur partition. Mais les autorités locales (créoles donc) reprennent pour le moins l'action à leur compte. Le phénomène s'inscrit d'ailleurs dans la pratique plus large de la mise en scène des différences.

Les images de carnaval, notamment, participent largement à la démonstration de cette variété-là. Un livre de photographies commentées par un Créole et intitulé *Carnaval en Guyane* fait ainsi se succéder, après avoir montré diverses figures traditionnelles du carnaval⁷, des « Haïtiens », des « Métros » et des « Brésiliens » [Hidair, 1990]. Pourquoi distinguer ces groupes « ethniques » (au sens guyanais du terme), tout en les réduisant au rang de « figures » particulières du carnaval? La réponse, certes, appartient à l'auteur, mais il est possible d'imaginer, même en simple lecteur, que ce choix relève de la même logique « systémique » que celle signalée plus haut...

Encore convient-il de replacer ces entreprises dans le contexte plus général de l'approche « interculturelle » qui, depuis les années quatre-vingt-dix, prévaut en Guyane – mais selon une acception « émique » qui donne au phénomène une dimension particulière. Les Créoles tentent en effet – ce qui n'est pas inattendu – de conserver la maîtrise d'un sort qu'ils ont longtemps cru pouvoir confondre, parce qu'ils étaient très largement majoritaires, avec celui de la Guyane tout entière. L'affirmation des vertus du passage à l'interculturel constitue leur tentative de réponse aux contradictions de leur situation.

Rappelons l'emprunt fait aux sciences de l'éducation, qui rejettent toute vision substantialiste de la culture, pour établir le concept d'interculturel sur les bases aujourd'hui valorisées d'une interaction entre les différentes cultures en présence [Ladmiral, Lipiansky, 1989]. Notons aussi la position plus utopique de certains psychologues, qui fondent bien la définition de ce concept sur l'interaction, mais dans la réciprocité des échanges et la sauvegarde des identités partenaires [Clanet, 1993]. Toujours est-il que, pour l'instant, c'est seulement à travers le discours politique de l'intégration que s'opère en Guyane le passage à l'ère de l'interculturalité, un discours dont la télévision s'est fait étroitement l'écho dans les dernières années du siècle, quand la multiplication des chaînes était encore trop réduite pour faire

6 La mise en scène des pratiques et des objets culturels est aussi largement répandue ailleurs. Mais ici, il y a plus: ce sont les gens eux-mêmes, dans leurs différences physiques autant que culturelles, qui sont offerts à la curiosité des visiteurs. Au-delà d'un tourisme culturel classique, la publicité insiste sur les différences, les contrastes, la variété...

7 Les diables, la mort, les hommes déguisés en femmes, etc.

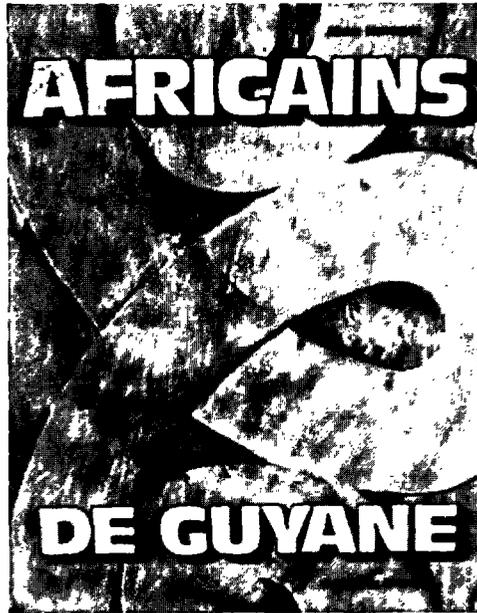
de l'ombre à la chaîne créole locale. En effet, sous couvert du label « interculturel », certaines émissions se sont alors beaucoup attachées à produire une meilleure connaissance des cultures en présence. Mais cet « interculturel » médiatique n'a jamais été compris autrement que sur le mode de la juxtaposition de traditions diverses, chacune présentée sous le signe de l'authenticité.

L'extrême complexité de la situation guyanaise en matière de multiculturalité donne cependant au discours de la reconnaissance de l'autre et de l'authenticité de sa culture une grande ambiguïté, dès l'instant où l'on quitte le terrain de l'idéologie pour s'intéresser aux pratiques et aux processus qui pourraient en résulter. Outre la question du mode d'intégration à l'ensemble guyanais des sociétés que les tenants européens et créoles de la modernité occidentale ont longtemps marginalisées pour cause de « primitivisme » ou de « tribalisme » – et ce, sans égard à l'ancienneté de leur présence –, c'est aussi la question des migrations contemporaines qui se trouve être posée.

Entre les deux écueils de l'absorption et de la ségrégation, le jeu de l'intégration n'est toutefois ni simple ni réductible à une opposition manichéenne. La réappropriation d'images assignées fondées sur une idéologie venue du passé ne saurait, par exemple, résumer à elle seule les présentes positions créoles. La préoccupation nouvelle en matière d'interculturalité traduit aussi un changement. On peut en effet constater, chez certains Créoles, une véritable tentative de renversement du regard plaçant l'ex-« sauvage » ou « primitif », jusqu'alors considéré comme extérieur à leurs valeurs cardinales, au rang plus honorable de membre d'un groupe fondateur de la société guyanaise. C'est bien dans cet esprit qu'a été érigée la sculpture monumentale, signalée en introduction, qui orne une entrée de Cayenne de sa ronde tripartite (un Amérindien, un Créole, un Noir marron).

Ce renversement apparaît plus clairement encore dans un documentaire de Michel Montgénie diffusé par RFO Guyane en septembre 2001 : *Voyage vers l'identité*. Sous ce titre qui reflète assez bien l'ambition un peu naïve du propos, nous est retracé le cheminement assez personnel d'un Créole qui se découvre (accepte ou « sollicite ») un parent saramaka⁸. Il faut savoir qu'en langue créole, l'expression « saamaka » a longtemps été une pure insulte, équivalente à « moins que rien ». Revendiquer soudain la filiation d'un oncle saramaka, aller en quête de ses croyances et de ses pratiques religieuses, nous les restituer en même temps qu'un commentaire savant assuré par les ethnologues spécialistes du groupe, et placer finalement les Saramaka en particulier et les Noirs marrons en général comme point de mire de la société créole, porteurs tout à la fois de son enracinement et de son avenir : voilà qui ouvre indéniablement sur d'autres horizons. Notons encore, dans la même veine, la place particulière faite aujourd'hui à l'art des Noirs marrons : leurs sculptures, peintures sur bois et autres tissus colorés sont souvent mis

8 Les Saramaka sont l'une des sociétés de Noirs marrons qu'a produites l'esclavage surinamien. Leur territoire ancestral se situe au Surinam, mais leur présence en Guyane est déjà ancienne : dès les années 1880, dans le cadre de la ruée vers l'or, les Saramaka ont franchi la frontière, pour assurer le transport par canot des hommes et des marchandises sur les fleuves entrecoupés de rapides reliant le littoral et les placers de l'intérieur.



© Droits réservés.

Figure 11 – *Africains de Guyane* (Jean Hurault).

en avant quand il est question du patrimoine guyanais. Mais lorsque Jean-Marcel Hurault [1970], orfèvre en la matière, en parle en plaçant son propos sous le titre *Africains de Guyane* (figure 11), on voit réapparaître la logique du cloisonnement⁹. Il est vrai que la publication de ce livre date de 1970, mais on le trouvait encore récemment à l'étal des librairies guyanaises.

Parallèlement au mouvement créole de la (relative) acceptation du rôle et du poids des anciennes « minorités ethniques », ou allant d'une certaine façon à sa rencontre, intervient le fait que ces minorités ont aussi désormais la parole, en mots et en images. J'ai cité plus haut les photographies de Roland Bonaparte, publiées et commentées par Gérard Collomb: c'est bien évidemment avec l'assentiment et même l'appui des descendants des familles kali'na concernées que ce recueil a pu voir le jour. D'ailleurs, dans une étape ultérieure, le même ethnologue cosigne avec un Amérindien kali'na un ouvrage d'histoire, illustré en particulier de ces photographies anciennes dues à l'art et à l'observation des explorateurs du XIX^e siècle [Collomb, Tiouka, 2000]. La réappropriation ici est clairement destinée à l'autopromotion. Dans d'autres cas, les ethnologues ont simplement un usage respectueux des photographies qu'ils ont eu l'occasion de prendre ou qu'ils sont

9 Les spécialistes des sociétés et des arts marrons que sont Sally et Richard Price [1980; 1999] ne partagent toutefois pas nécessairement l'interprétation hypersymbolique que Jean-Marcel Hurault donne de ces peintures et sculptures sur bois, ni la volonté de les classer sous une étiquette « africaine ». Ils préfèrent mettre l'accent sur l'amour du beau et, sans nier la fidélité au passé, montrer le rôle qu'y joue la créativité.

amenés à commenter – comme le font, par exemple, Françoise et Pierre Grenand [1998], sur des photos anciennes de Jean-Marcel Hurault. Quant aux Businenge¹⁰, ils ont un rapport à l'image un peu particulier: ils n'ont jamais beaucoup aimé être pris en photo et, s'ils ne refusent pas systématiquement d'être représentés, ce peut être en contrepartie d'un paiement.

Sur cet échiquier des images, la position des immigrés récents est en revanche plus aléatoire. Quel sens doit-on donner, par exemple, à l'utilisation des photographies des chars brésiliens qui marquent le carnaval de leur présence ostentatoire? Certains Créoles voudraient voir ces chars interdits, tant ils écrasent, de leur point de vue, les modestes groupes guyanais qui, selon la tradition créole, courent le carnaval à pied, sans toujours même attacher beaucoup d'importance aux costumes. Mais photographes de presse ou de télévision et opérateurs publicitaires en font aussi largement leur profit, tant il est vrai que le spectacle est toujours roi. Quant aux Brésiliens eux-mêmes, ils peuvent trouver dans cette reconnaissance, qui les pose en professionnels du carnaval, une revanche évidente au rejet xénophobe dont ils font par ailleurs trop souvent l'objet de la part des Créoles.

En d'autres termes, dans cette utilisation plus finalisée des images de la Guyane et de ses populations, il devient bien difficile de faire la part des dommages et des profits...

En guise de conclusion

Déjà au temps de leur production coloniale, les images de l'identité guyanaise faisaient apparaître plusieurs Guyanes: la colonie « paisible » montrée à travers des représentations des villes de Cayenne ou de Saint-Laurent, en tant que lieux régis et ordonnés par l'administration française¹¹; la forêt « sauvage », avec sa faune dangereuse et sa végétation exubérante, et qui pouvait être vue soit sous l'angle fantasmagorique d'un Riou soit sous l'angle plus réaliste des naturalistes; parfois couplée avec la précédente, la Guyane « primitive » des Amérindiens et des Noirs marrons, eux aussi possiblement examinés du point de vue de l'explorateur, ou du point de vue plus scientifique dont les ethnologues ont pris le relais; la Guyane du bagne, enfin...

Plus récemment, mais dans le même esprit, la notion affirmée de la Guyane comme étant désormais la « Terre de l'espace » participe de cette même spécialisation qui, en soi, n'a sans doute rien d'anormal, mais qui devient problématique à partir du moment où l'on constate que ces points de vue divers sont largement exclusifs les uns des autres.

Aujourd'hui, alors que ces images – anciennes ou actuelles – d'une Guyane fragmentée sont ressaisies, soit comme souvenirs bons à vendre en cartes postales, soit comme faire-valoir d'une diversité conçue comme richesse, une question se pose: à quelles images chaque Guyanais peut-il s'identifier?

10 Appellation générique, le terme de Businenge vient de l'anglais *Bush Negroes* ou du néerlandais *Bos Negers* et désigne l'ensemble des Noirs marrons en sranan tongo, le créole de Paramaribo, ainsi que dans les variantes ndjuka et aluku du ncenge tongo, le créole des Noirs marrons.

11 Cette administration est alors entièrement bicéphale, le bagne étant un territoire dans le territoire, mais l'ordre colonial n'en est pas moins partout présent, sous des formes diverses.

Si l'on part du principe qu'une image, aussi partielle soit-elle, peut aussi représenter la partie pour le tout, existe-il une ou plusieurs images auxquelles tous les Guyanais seraient susceptibles de s'identifier en tant que Guyanais, ou d'identifier leurs pays ?

A priori, des images de la nature devraient pouvoir signifier cette adéquation assez aisément. Qu'en est-il dans les faits ? Quand on sait que l'écrasante majorité des Créoles vit à Cayenne et ne s'aventure dans « les communes » que comme sur un terrain étranger, on peut douter de leurs possibilités d'identification à tel ou tel élément de la flore ou de la faune. Prévaut au contraire leur désir de mettre à distance l'image de « l'enfer vert », cette Guyane couverte d'une haute forêt oppressante et peuplée d'une faune dangereuse où mygales, scorpions et serpents venimeux le disputent aux caïmans, aux piranhas, aux jaguars et autres bandes de cochons sauvages : cette image leur est encore trop souvent renvoyée, notamment par leurs voisins des îles antillaises, Martiniquais au premier chef, pour qu'ils prennent le risque d'en réactiver davantage la puissance évocatrice.

Sans doute peuvent-ils accepter le toucan, cet oiseau inoffensif et qui n'est pas aussi fortement attaché à un territoire que pourrait l'être un quadrupède, mais le toucan reste par ailleurs problématique, car certaines « ethnies » ont leurs propres animaux emblématiques. Quant au fait qu'un groupe puisse en représenter d'autres, il est encore plus problématique : tout dépend en réalité du rapport entre le groupe représenté et le groupe représentant.

Un Créole acceptera-t-il d'être emblématiquement pris en charge par la représentation imagée d'un autre ? Cette possibilité a beaucoup changé au fil des temps. Il y a un siècle, les Créoles pouvaient, dans certaines conditions, se reconnaître dans l'image du Blanc¹². L'inverse n'était évidemment pas vrai, mais l'idéologie assimilationniste opérait alors un brouillage, tout en marquant le sens unique d'une hiérarchie. Aujourd'hui, un Créole acceptera peut-être – nous en avons vu un exemple plus haut, même s'il reste un cas d'espèce – d'être représenté par un autre s'il s'agit d'un Amérindien ou d'un Noir marron, c'est-à-dire de l'un ou l'autre de ceux qu'il considère aujourd'hui comme cofondateurs de l'histoire guyanaise. Mais qu'en est-il de son rapport aux Hmong, par exemple ?

Inversement, est-il possible qu'un Amérindien accepte d'être représenté par un autre que lui-même ? Vraisemblablement non, désormais. La question, même, se pose s'il s'agit d'un autre groupe amérindien. Les Kali'na, qui furent les premiers à affirmer leur appartenance à une société amérindienne, kali'na en l'occurrence, comme source de valeurs et de droits, et qui, au regard des Créoles et des Métropolitains, semblent aujourd'hui exercer un certain leadership sur les autres Amérindiens de Guyane, deviennent-ils pour autant les représentants acceptés de tous les Amérindiens ? En fins spécialistes des Wayampi¹³, Pierre et Françoise

12 Citons Jean Galmot, journaliste périgourdin devenu exploitant d'or et de bois de rose en Guyane, qui fut élu député de ce pays en 1919, et que les Guyanais, toutes classes confondues, appelaient avec vénération « Papa Galmot ». Dans les années soixante-dix encore, de vieux Créoles parlaient avec émotion de cet homme qui, pour eux, continuait à symboliser la Guyane dans ce qu'elle avait de meilleur.

13 Les Wayampi sont, avec les Wayana et les Émerillon, des sociétés « des Grands Bois », selon l'expression créole que reprennent à leur compte Françoise et Pierre Grenand [1998] pour désigner la forêt dense de l'intérieur, par opposition à sa lisière où vivent les Palikur, tandis que les Arawak et les Kali'na sont installés sur la côte.

Grenand [2001 : 33 b] notent que leur tentative de fédération se déroule « avec plus ou moins de succès ».

En fait, la question des images doit se lire aussi en termes d'hyper ou d'hypo-représentation. Loin de la systémique publicitaire, qui gomme les hiérarchies au profit d'une égalité postulée ou rêvée, le jeu des représentations imagées s'inscrit étroitement dans celui de la hiérarchie sociopolitique, certes modulable d'une élection à l'autre, mais non moins prégnante pour autant. Si la situation actuelle tend vers une affirmation renforcée des particularismes et des différences culturelles, « la mosaïque » guyanaise, telle qu'on a coutume de la nommer, ne repose pas sur une équivalence entre cloisonnement et égalité. Mais les positions respectives des uns et des autres ne sont plus définitivement acquises, comme elles semblaient l'être au temps de la colonisation et de l'assimilation départementale : des renégociations peuvent à tout moment en modifier l'échiquier.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUYER F. [1990], *La Guyane française. Notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Cayenne, Guy Delabergerie, (1^{re} éd. : Paris, Hachette, 1867).
- CLANET Cl. [1993], *L'Interculturel*, Toulouse, PUM.
- COLLOMB G. [1992], *Kali'na. Des Amérindiens à Paris*, Paris, Creaphis.
- COLLOMB G., TIOUKA F. [2000], *Na'na Kali'na. Une histoire des Kali'na en Guyane*, Petit-Bourg, Ibis rouge.
- COUDREAU H. [1893], *Chez nos Indiens : quatre années dans la Guyane française (1887-1891)*, Paris, Hachette.
- CREVAUX J. [1987], *Le Mendiant de l'Eldorado. De Cayenne aux Andes, 1876-1879*, Paris, D'ailleurs/Phébus ; réunion de textes publiés dans la revue *Le Tour du monde* à la fin du XIX^e siècle.
- GRENAND F., GRENAND P., HURAUULT J.-M. [1998], *Indiens de Guyane. Wayana et Wayampi de la forêt* ; préface de Cl. Lévi-Strauss, Paris, Autrement/Orstom.
- GRENAND P., GRENAND F. [2001], « Les groupes humains », in *Atlas illustré de la Guyane*, IRD éditions, planche 8 : 30-33.
- HIDAIR [1990], *Carnaval en Guyanne*, Cayenne, Éditions Guy Delabergerie.
- HURAUULT J.-M. [1970], *Africains de Guyane : la vie matérielle et l'art des Noirs réfugiés de Guyane*, Paris, La Haye, Mouton.
- JOLIVET M.-J. [1982], *La Question créole. Essai de sociologie sur la Guyane française*, Paris, Orstom.
- JOLIVET M.-J. [2001], « Mémoires guyanaises. Fluctuations des représentations créoles du passé », *Identités caraïbes*, Paris, Éditions du CTHS : 63-73.
- LADMIRAL J.-R., LIPIANSKY E.-M. [1989], *La Communication interculturelle*, Paris, Armand Colin.
- PARÉPOU A. [1987], *Atipa (roman guyanais)*, Paris, L'Harmattan/Gérec (1^{re} éd. : Paris, Ghio, 1885).
- PRICE S., PRICE R. [1980], *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- PRICE S., PRICE R. [1999], *Maroon Arts : Cultural Vitality in the African Diaspora*, Beacon Press.
- RUFF B. [1997], *La Guyane aujourd'hui*, Paris, Les Éditions du Jaguar.

L'histoire comme vous ne l'avez jamais vue : un film népalais

Anne de Sales *

En 1998, l'un des grands cinémas de Katmandou, *La Lumière du monde*, qui balaye de ses rayons « le Bassin de la Reine », au centre de la ville, annonce la projection d'un film à caractère historique, *Simarekha* ou *La Frontière* : « Vous avez étudié l'histoire, mais vous ne l'avez pas encore vue, elle est maintenant à votre

portée. » En promettant « la nouvelle histoire de l'unification du Népal... », la réalité d'une conquête », l'affiche dénonce la falsification véhiculée par la culture dominante dont les Népalais seraient les victimes aveugles. La version historique officielle veut qu'à l'origine du petit royaume himalayen, un roi hindou ait unifié sous sa bannière les indigènes, reconnaissants de sortir, grâce à lui, de la barbarie. Ce récit est à présent remis en cause par les militants des mouvements ethniques qui accusent les vainqueurs d'avoir masqué, sous le terme pacifique d'unification, les violences et les trahisons d'une conquête militaire menée sans merci contre les autochtones¹.

Ces revendications prennent une ampleur sans précédent à la suite du « soulèvement populaire » de 1990,



* Chercheur en ethnologie CNRS, Maison française d'Oxford, URA 1953.

1 Les Népalais qui revendiquent leur origine autochtone ou tribale représentent environ 35 % de la population répartie en de nombreux groupes classés comme tibéto-birmans d'après des critères linguistiques. C'est le cas des Magar et des Gurung, qui habitent les collines au centre et à l'ouest du Népal. Ils sont intégrés à la hiérarchie des castes dans la catégorie des « Buveurs d'alcool » ou Matwali, d'un statut inférieur aux « Deux-fois-nés » ou Tagadhari. Ces derniers sont appelés ainsi parce qu'ils ont subi une initiation et qu'ils portent le cordon sacré, signe de leur pureté rituelle. Ils regroupent les castes d'origine indienne qui dominent la société népalaise tant d'un point de vue démographique que politique. Il sera question ici des Thakurs (« chefs ») et des prêtres brahmanes.

qui met fin aux années Panchayat. Le roi est contraint à cette date d'accepter la rédaction d'une nouvelle constitution qui l'écarte du gouvernement du pays. Même s'il conserve d'importantes prérogatives, il n'est plus un monarque absolu. Un régime démocratique est instauré avec un parlement élu au suffrage universel. Les partis politiques, autrefois interdits, sortent de la clandestinité, d'autres voient le jour et la guérilla maoïste représente une sérieuse menace pour le gouvernement actuel. Par ailleurs, les regroupements ethniques se multiplient et développent des relations plus ou moins conflictuelles aussi bien avec le pouvoir en place qu'avec le mouvement révolutionnaire [de Sales, 2001]. *Simarekha*, acclamé comme le premier film historique népalais, a été lancé dans ce contexte d'effervescence politique.

Même si d'autres œuvres cinématographiques avaient déjà transporté les spectateurs dans le passé, celle-ci fut sans doute la première à réviser l'histoire officielle. Surtout, elle est présentée comme la preuve visuelle de la véracité de la nouvelle histoire qu'elle propose : « Vous pouvez à présent voir l'histoire (en vérité) », lit-on en substance sur l'affiche. Cette promesse peut d'abord évoquer celle d'un bonimenteur, assuré de la naïveté de spectateurs encore novices, peu habitués à l'obscurité des salles de cinéma et facilement impressionnés par les effets spéciaux, le taux élevé de décibels ou d'autres techniques fascinantes. Le cinéma reste encore un moyen d'expression très nouveau au Népal. Même s'il a connu un développement remarquablement rapide au cours des dix dernières années, il demeure restreint à la capitale et à quelques centres urbains : 90 % de la population est rurale et n'a guère l'occasion de voir des films. Pourtant, je tenterai de montrer comment les images qui défilent sur l'écran permettent aux spectateurs, en « voyant » l'histoire, de la reconstruire. Et, ce faisant, de reconstruire leur identité. « *Simarekha, La Frontière*, a tracé une frontière historique », lit-on encore : le jeu de mots n'est pas gratuit.

Le film met précisément en scène un événement fondateur de la nation népalaise. Il s'agit de la conquête au XVI^e siècle du petit royaume de Gorkha, sur lequel aurait régné un roitelet d'origine tribale, peut-être un Magar, par un prince hindou, ancêtre de la dynastie régnante, Drabya Shah. Son illustre descendant, Prithvi Narayan Shah, partira de Gorkha avec ses troupes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle afin de réaliser son rêve d'unification du « Grand Népal ». Le récit de la conquête de Gorkha par Drabya Shah est ainsi forgé par la suite de l'histoire, comme si ce premier épisode en contenait les éléments constitutifs de façon embryonnaire.

Les affiches du film montrent deux rangées d'hommes en armes qui s'affrontent ou, comme sur l'illustration de ce texte, seulement leurs chefs. Tandis que le Thakur est revêtu d'un costume d'époque à la mode mogole, le chef tribal porte les mêmes vêtements que ses congénères ruraux à l'heure actuelle : une pièce d'étoffe retenue autour de la taille par une large ceinture, une autre croisée sur les épaules et formant un sac dans le dos, un turban enroulé autour de la tête. Sans qu'on puisse l'affirmer avec certitude, cet habit de paysan, de chanvre et de laine tissés au village, n'a guère changé au cours des siècles. Il est en tout cas caractéristique des groupes ethniques qui peuplent le centre et l'ouest du Népal, les Magar et les Gurung. L'opposition entre les deux camps est clairement codée : pas d'unification mais plutôt la confrontation entre les « mauvais » envahisseurs hindous, en noir, et les

« bons » autochtones, en blanc. Le chef, à pied, bande son arc tandis que le Thakur, à cheval, porte une épée. Une femme en gros plan, portant un foulard et des bijoux à la manière des Magar, fait planer sur la scène un regard rêveur, gage de romance.

Le film a rencontré un grand succès, que le « sérieux » de son sujet ne permettait pas d'espérer. Ce terme en anglais, *serious*, est employé dans les magasins de location de vidéo afin d'orienter les clients indécis, encore peu familiers du troisième art. Deux catégories prévalent : « *love story* » et « *action* ». Un troisième genre regroupe sous la désignation légèrement péjorative de « *slow type* » les drames psychologiques, souvent de provenance occidentale. Plus récemment, sont apparus les films « politiques » (*rajnitik*) et « historiques » (*aitihasik*) à thèse. L'usage du népalais et non plus de l'anglais pour désigner ces deux catégories souligne le souci identitaire qui les anime.

L'interprétation cinématographique de la conquête du petit royaume de Gorkha repose sur certaines images stéréotypées, sur des constructions historiques et sur des œuvres littéraires qui se font écho. L'événement fut d'abord raconté par un historien, Suryabikram Gyawali, en 1933. Il rédigea une série de biographies des grands hommes de l'histoire népalaise en commençant par Drabya Shah. Le récit fut ensuite repris sous différentes formes. Quatre textes seront retenus ici : le chapitre d'un manuel scolaire, un document historique, une pièce de théâtre – véritable monument de la littérature nationale – et un roman plus récent dont le film s'est inspiré. La version cinématographique est donc l'adaptation de cet épisode historique la plus récente, la plus nouvelle aussi. Les images sur l'écran demeurent au service d'une narration, mais elles ne font pas que l'illustrer. Elles ont un pouvoir d'évocation qui leur est propre, dégagé des contraintes discursives. Et ce pouvoir est d'autant plus grand qu'il est l'aboutissement d'un intense « travail culturel » qui leur donne toute leur épaisseur symbolique et leur pouvoir émotionnel. Il faut repérer les traces de ce processus souterrain afin de saisir la façon dont les images le condensent et lui donnent une visibilité. Les spectateurs s'en saisiront alors, pas toujours de façon prévisible. Contre toute attente, on l'a dit, *Simarekha* fit salle comble plusieurs mois d'affilée.

Les différentes versions de la conquête de Gorkha permettent de voir évoluer les conceptions de la royauté par rapport à laquelle se définissent les groupes composant la population népalaise et tout particulièrement la communauté magar. Parmi les populations tribales des collines, les Magar ont été les plus proches collaborateurs de leurs conquérants hindous avec lesquels ils entretenaient des relations complexes. Il semble que les princes thakur allouaient des privilèges, en particulier religieux, aux autochtones qui les accueillèrent sans trop de résistance. Plus tard, les Magar ont aidé Prithvi Narayan à conquérir le pays. Enfin, au XIX^e siècle, ils ont fait partie de ces « tribus militaires » que les Britanniques ont convoitées afin de grossir les rangs de leur armée coloniale. Baptisés « Gurkha », ils sont devenus de célèbres mercenaires auprès de la couronne d'Angleterre. La renommée des Magar leur vient de leur passé guerrier dont la gloire est cependant ternie dans le contexte actuel de revendications ethniques, par leur allégeance répétée aux dominants. Leur marge de manœuvre identitaire est étroite.

« Celui qui gagna la course devint roi »

Un roi thakur, Yasobrahma Shah, régnait sur Lamjung, le plus puissant des nombreux petits États qui composaient le pays à cette époque. De ses deux fils, seul l'aîné était appelé à hériter du royaume, selon la règle de primogéniture alors en usage. Or le prince cadet s'avéra particulièrement doué à tous égards, d'une intelligence et d'une force physique hors du commun. Il ne montrait pourtant aucune ambition personnelle, et menait la vie simple d'un vacher, voué au soin de ses bêtes. Un yogi de passage bouleversa sa paisible existence en lui prédisant un avenir de roi, révélé par les astres. Si Lamjung revenait à son frère aîné, il lui faudrait conquérir un autre royaume afin d'accomplir sa destinée. Les principautés voisines, gouvernées par des chefs tribaux, les Ghale *, offraient une cible toute trouvée.

Les Ghale avaient pour coutume, nous dit-on, d'élire leur chef au cours de compétitions sportives clôturées par une course à pied. Le gagnant accédait au trône pour un an seulement, jusqu'à ce que la compétition suivante le ravale au rang de simple concurrent parmi d'autres. Drabya Shah déclara son intention de prendre part à la course prévue à Liglik, une principauté voisine. Les villageois, après un temps d'hésitation, acceptèrent d'ouvrir la compétition au prince étranger. Celui-ci, vainqueur de la course, fut élu roi de Liglik en 1559. Ce n'était là que le début d'une irrésistible ascension puisqu'il ne tarda pas à soumettre la principauté de Gorkha d'où Prithvi Narayan Shah partirait à la conquête du Népal deux siècles plus tard.

Une querelle ne tarda pas à éclater entre le frère aîné, héritier de Lamjung, qui réclamait Gorkha, et Drabya Shah qui revendiquait le droit de régner sur ses propres conquêtes. La reine mère les conduisit sur les bords de la rivière Chepe qui partage les deux pays. Elle y fit couler quelques gouttes de son lait en priant ses deux fils de ne jamais « aller contre le lait » qui les avait nourris, et de ne jamais traverser la rivière ni d'envahir le territoire de leur frère.

* Plusieurs localités au nord de Gorkha, au centre du pays, ont sans doute été gouvernées par les Ghale dont l'histoire écrite a gardé peu de traces. Des communautés ghale habitent encore dans cette région mais aucune recherche n'a pu encore être menée dans cette zone interdite. Ils étaient peut-être d'origine tibétaine. Lors de la conquête du Népal par Prithvi Narayan Shah au xviii^e siècle, deux cents ans après les faits dont il est question ici, les Ghale ont opposé une forte résistance aux envahisseurs hindous qui ont répliqué par une violence sans pitié. Leur nom désigne à présent un clan prestigieux chez les Gurung qui habitent le centre du pays. Extrait d'un manuel scolaire, *Notre livre népalais (Pyakurel)*. Les autres chapitres sont voués à des récits édifiants concernant Prithvi Narayan Shah, le « père du Népal », l'alpiniste Pasang Lhamu Sherpa et le sculpteur Arniko, qui exporta son art jusqu'à la cour impériale de Chine. D'autres chapitres introduisent le lecteur à la vie de grands hommes tels que Einstein ou Léonard de Vinci. Des débats d'ordre plus pratique sont proposés comme, par exemple, les mérites comparés d'un travail salarié au revenu modeste mais régulier et d'un commerce aux gains plus importants mais instables. Il s'agit en somme d'un précis de culture générale.

Une image d'Épinal: le vainqueur de la course devient roi

Tout comme une certaine tradition scolaire nous enseignait que saint Louis rendait justice sous un chêne et que Jeanne d'Arc, inspirée par saint Michel, avait bouté les Anglais hors de France, les petits Népalais apprennent que Drabya Shah s'est emparé de Gorkha en gagnant une course à pied (cf. encadré).

Dans ce récit légendaire, l'ancêtre de la dynastie régnante n'est pas motivé par une quelconque ambition personnelle ou politique. Il souhaite seulement accomplir sa destinée telle qu'elle lui a été révélée par un yogi-astrologue. En tentant sa

chance à la course, il se montre respectueux des coutumes locales. Il se bat à égalité avec ceux dont il veut faire ses sujets et sa victoire légitime son accession au trône. Sous cet éclairage, la soumission des populations autochtones au prince thakur revêt un caractère naturel, en accord avec les planètes, bref, dans l'ordre des choses. Cette image fait partie du bagage culturel acquis lors de tout cursus scolaire. Même si les adultes ne se souviennent plus des paroles de la chanson qui raconte l'histoire de Drabya Shah, les battements de tambour censés avoir accompagné la course leur reviennent vite à la mémoire : « Dharra dhamma dharra dhamma ».

Quelle que soit l'habileté avec laquelle la conquête est justifiée dans ce récit didactique, il reste qu'y sont implicitement comparés deux systèmes politiques : d'un côté, une chefferie (même si le chef est appelé roi) ouverte à tous mais remise en question chaque année et, de l'autre, une royauté héréditaire, source de conflits entre frères. De nouvelles conquêtes s'avèrent alors nécessaires afin de satisfaire l'ambition de chacun. L'intervention maternelle auprès de ses deux fils, en conclusion du récit, suggère au moins deux interprétations. Elle renforce la vision officielle de la conquête du Grand Népal par Prithvi Narayan Shah, deux siècles plus tard, qui a mis fin aux querelles endémiques entre les petits rois locaux. Cependant, la mise en regard des deux types d'accès au pouvoir met aussi en valeur la chefferie, vaincue certes, mais néanmoins élevée au rang d'ancêtre de la démocratie. Cette seconde interprétation a été privilégiée par le scénario du film.

Le mode d'élection tribale tel qu'il est présenté dans cette légende, en supposant qu'il ait jamais existé, n'a pas laissé de trace. Cependant, il rappelle certaines coutumes décrites dans l'est du Népal et dans la province tibétaine de l'Amdo. Philippe Sagant a bien analysé ce type de gouvernement centré sur les grands hommes². Une chasse annuelle déterminait qui serait le futur chef de la communauté. En revenant bredouille, le candidat ne démontrait pas seulement son incompetence de chasseur (et donc son incapacité à pouvoir nourrir les siens), mais aussi le refus des dieux locaux de lui accorder leur confiance. Seul un chasseur chanceux apportait avec son trophée la preuve qu'il était investi du pouvoir de conduire sa communauté jusqu'à la prochaine chasse rituelle. Selon cette vision des choses, un grand homme doit ses qualités aux puissances surnaturelles qui lui accordent chance et vitalité. Ses exploits sont les signes de son élection divine tout comme sa victoire ne peut être obtenue sans leur volonté. Pas d'intermédiaire humain dans ce système, personne ne consacre le chef lors de son accès au pouvoir.

En 1965, le yogi Naraharinath publia un recueil de traités plus ou moins anciens, parmi lesquels un document offre une interprétation très différente de la conquête de Gorkha. Les Brahman y apparaissent jouer un rôle déterminant.

Une chronique : le roi, créature des Brahman

Le découvreur du document ne dit rien de son origine. Sous le titre *L'Entrée de Drabya Shah à Gorkha* (676), le récit est écrit dans un style vivant, agrémenté de détails concrets, bien différent des chroniques arides (cf. encadré).

² Le premier article de P. Sagant sur le sujet est publié en 1981. Le thème est développé dans son livre écrit avec Samten Karmay [1999].

L'Entrée de Drabya Shah à Gorkha (676)

Yasobrahma Shah, roi de Lamjung, a trois fils et décide de conquérir la principauté de Gorkha pour son cadet, Drabya Shah. Narayan Pandit, un Brahman que son intelligence politique avait rendu célèbre, passe justement par là, en chemin vers le fameux pèlerinage de Gosainkund. Convoqué au palais, il promet d'apporter une solution au problème qu'on lui soumet : « Si j'échoue, je jetterai mes livres et mon cordon sacré au feu », dit-il en quittant le roi avant de poursuivre son pèlerinage. Il rencontre bientôt un autre Brahman, Ganesh Pandey, qui lui fournit de précieux renseignements sur la région convoitée.

Lui-même originaire de Palpa, Ganesh Pandey connaissait la région pour y avoir accompagné son roi, Mukunda Sen, alors en campagne contre Gorkha. La mission avait échoué mais Ganesh Pandey était resté. On apprend que le roi magar de Gorkha boit de l'alcool avec excès et n'hésite pas à insulter les Deux-fois-nés en leur demandant d'en faire autant. Ces derniers se plaignent d'être maltraités par ce roitelet local et n'hésiteraient pas, semble-t-il, à s'en séparer. Ganesh Pandey est prompt à saisir l'avantage qu'il peut tirer de cette situation. Accompagné par un Magar, Ganga Ram Rana Busal, prêt à trahir les siens, il va chercher Drabya Shah afin de le préparer à la campagne militaire. Les stratèges s'accordent sur le fait que la conquête de Liglik devait précéder celle de Gorkha.

Un roi ghale régnait sur Liglik depuis dix ou douze ans. Bien que son statut ait été remis en cause chaque année selon la coutume, personne n'avait encore réussi à le battre. Les Brahmans jugèrent qu'il valait donc mieux ignorer la coutume ghale en procédant à une bataille digne de ce nom, à l'épée (*tarwar*), au poignard (*khukuri*) et au sabre (*khuda*). Drabya Shah et ses hommes gagnent la bataille mais les pertes sont lourdes des deux côtés.

L'armée thakur attaque alors Gorkha. Après deux semaines de vains combats, les conseillers décident de recourir à la ruse. Une nuit, Drabya Shah et quelques hommes s'introduisent secrètement dans le palais et tuent le roi magar sans que celui-ci puisse se défendre. Le prince thakur est consacré roi sur le champ, devant une population déjà acquise au nouveau pouvoir.

La principauté de Uppalokot est la prochaine à tomber. Drabya Shah unifie les territoires soumis sous une seule bannière et devient « le dieu de Gorkha », selon l'expression des Brahmans. Il remercie ces derniers, tout particulièrement Narayan Pandit qu'il récompense en lui offrant des terres et tout ce qu'il faut pour y vivre : vêtements, batterie de cuisine, céréales, chevaux, vaches, buffles sans oublier les esclaves.

Selon cette chronique et contrairement à la légende, Drabya Shah ne participe pas à la course. Le chef ghale est jugé invincible et seul un subterfuge assure la victoire du Thakur. Deux nouveaux personnages se révèlent être les véritables architectes de la conquête, les Brahmans. Ils savent exploiter la discorde qui règne dans la région sur laquelle ils ont jeté leur dévolu, le manque de loyauté d'un Magar vis-à-vis des siens et le ressentiment nourri par les Deux-fois-nés à l'égard du roi tribal. Retenons que le Thakur et son armée n'entrent en scène qu'une fois la victoire presque assurée. Le prince reste à l'écart jusqu'à ce que ses conseillers lui demandent d'intervenir. Quand il se bat, il perd. Son accès au trône manque cruellement d'héroïsme.

Il est surprenant que la figure du roi, ancêtre de l'actuel souverain, apparaisse si étroitement dépendante des prêtres. Le Thakur n'a ni la force physique des tribaux ni l'intelligence politique des Brahmins. Le document présente un modèle brahmanique de la royauté, vidée du pouvoir divin qui animait en revanche le modèle légendaire et épique véhiculé par le manuel scolaire. Le roi est devenu, sous la plume de l'auteur de cette chronique, une marionnette entre les mains de ses conseillers. Ceux-ci s'imposent comme les intermédiaires incontournables de l'ascension du roi au trône. Le « dieu de Gorkha » est la créature des prêtres.

Pourtant, la religion n'est pas seulement un moyen stratégique de parvenir à des fins politiques. Elle est plus exactement le cadre à l'intérieur duquel les enjeux politiques se développent. Narayan Pandit est certes en train de chercher fortune sous prétexte de pèlerinage. Sans doute n'est-il pas étranger au fait que sa réputation de fin stratège l'ait précédé là où justement se jouait une affaire qui pouvait s'avérer lucrative. La suite de l'histoire montre qu'il ne s'est pas trompé. Mais après avoir appâté son client, si l'on ose dire, en lui promettant la victoire, il poursuit néanmoins son voyage vers le lieu saint. Il en profite pour s'informer, établir des contacts et se faire les alliés indispensables à son entreprise. Les avantages politiques acquis en chemin ne retirent rien au mérite du pèlerin. Religion et politique sont deux domaines distincts mais impensables l'un sans l'autre.

Force physique et ruse ressortent comme deux paradigmes de l'histoire de la conquête. Or, les Buveurs-d'alcool et les Deux-fois-nés, les deux grandes composantes de la population népalaise, les reprennent à leur compte dans l'image qu'ils se forgent d'eux-mêmes. La version dramaturgique de la conquête de Gorkha par Drabya Shah exploite cette opposition constitutive. Œuvre littéraire majeure dans la culture népalaise des années soixante, elle fut très controversée après le soulèvement populaire de 1990.

Une pièce de théâtre brûlée en public: *La Pierre de fondation* du royaume

La pièce, publiée pour la première fois en 1967, connut treize éditions, les quatre dernières aux frais du gouvernement. Elle resta inscrite au curriculum des universités et des collèges jusqu'en 1995. Son auteur, Bhimnidhi Tiwari, reprend le fil narratif de la chronique, mais il fait du roi local, Mansingh, un Magar tyranique aux mœurs dissolues.

Dans le troisième acte, un crieur public bat du tambour et annonce les nouvelles règles imposées par le roi : chaque maisonnée devra donner une part de la bière préparée et un morceau choisi de chaque cochon tué ; enfin, les jeunes filles seront à présent dans l'obligation d'aller passer au palais la nuit qui précédera leur mariage. Cette annonce provoque des discussions animées parmi les villageois scandalisés par ces nouvelles exigences. L'acte suivant développe les stéréotypes respectivement associés aux Deux-fois-nés et aux Buveurs-d'alcool.

Devant le palais, le roi magar Mansingh est en pleine discussion avec son secrétaire, Magar Ale, et avec trois courtiers, un Brahman, un Chetri et un Ghale. En népali, qu'il parle de façon maladroite, le roi remet en cause la hiérarchie des castes :

Mansingh. — Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Bahun ? De Chetri, de Ale, de Ghale ? (Se tournant à droite) Si je te coupe, tu saigneras. (Se tournant à gauche) Si je te coupe, tu saigneras. Le sang est toujours du sang, la peau de la peau. Tu auras mal et toi tu auras mal. Tout ça ne veut rien dire.

Le Brahman — Sire, nous ne sommes pas les auteurs de ces règles. L'ordre religieux des castes existe depuis les temps les plus reculés. Comment veux-tu en changer?

Le roi se tourne vers le Ghale et le Magar Ale qui défendent le système des castes, spécifiquement humain :

Mansingh. — [...] Alors, qu'est-ce que tu as à dire? Hé! Ghale!

Ghale: Sire. — Les hommes sont des hommes. Ce ne sont pas des moutons qui se mélangent (n'importe comment). Les Bahuns restent avec des Bahuns, les Chetri avec des Chetri, les Ale avec des Ale et les Ghale avec des Ghale. Cela évite les conflits.

Mansingh. — Et toi Ale! Qu'en dis-tu?

Ale Magar. — De père en fils, depuis des générations, les Deux-fois-nés forment un groupe à part, les Matwali aussi. Les Matwali respectent les Deux-fois-nés.

Mansingh. — Qu'est-ce que tu me racontes là? Je t'ai engagé comme mon secrétaire et tu ne fais preuve d'aucune sagesse! [...]

Le roi continue de boire. Au Chetri: « Tu ne bois pas de bière? Pourquoi pas? Tu manges bien du yaourt. Nous, nous buvons de la bière. C'est la même chose. Le lait fermenté se transforme en yaourt exactement comme le grain fermenté se transforme en bière. [...] Eh! Ale! Tout le monde est pareil. Bats le tambour pour annoncer ça. Qui est inférieur? Qui est supérieur? Les hommes sont tous égaux. Les épouses des Brahmans et des Chetri doivent avoir le droit de se remarier si elles sont malheureuses avec leurs maris. Pourquoi pas? Bats le tambour! »

À la fin de cet acte, le Brahman tente de raisonner le roi: « Si nous restons auprès de toi à la cour, nous saurons te conseiller, nos règles seront respectées et tu gagneras. » Mais Mansingh rejette l'offre des Brahmans. De plus en plus ivre, il rit de plus belle en se moquant du manque d'humour des Brahmans et l'acte se clôt sur sa dernière interjection: « Que seuls les Buveurs-d'alcool restent dans mon royaume. » Le roi magar achève de s'isoler en refusant la conversion de son royaume en État hindou.

Les militants pour la cause magar jugèrent ce portrait du roi infamant. Au début des années quatre-vingt-dix, l'Association Magar du Népal (Nepal Magar Mahasangh) exigea que la pièce fût retirée des programmes scolaires et universitaires. Le gouvernement persistant à ignorer cette revendication, l'association brûla publiquement la pièce dans le hall où se tenait sa cinquième réunion nationale, à Dang, au mois de février 1995.

Certes, le roi magar se montre excessif et provocateur. Il se conduit comme un ivrogne et va jusqu'à exiger le droit de cuissage. Sa mauvaise maîtrise du népalî achève de le dépeindre en être grossier, incapable d'écouter les savants brahman experts en l'art de gouverner. Pourtant, le personnage inventé par Tiwari présente une autre facette à qui veut bien la voir. Le roi-bouffon énonce des vérités même si celles-ci sont sacrilèges aux oreilles des Brahmans: ne sommes-nous pas tous pareillement faits de chair et de sang? La hiérarchie des castes est-elle si naturelle que ça? Pourquoi la fermentation des grains serait-elle plus impure que celle du lait? Ces questions résonnent encore après que le roi s'est tu. Mais dans le contexte post-révolutionnaire des années quatre-vingt-dix, les militants restent sourds aux échos multiples de cette œuvre littéraire. Elle était un monument consacré de la culture des années Panchayat, il fallait l'abolir. Ils ne virent dans le personnage du roi qu'une caricature moqueuse et insultante des Magar et de leurs coutumes. Ces réactions empreintes de puritanisme révèlent les pièges identitaires qui conduisent les minorités indigènes à se conformer au modèle dominant en condamnant beuveries, licence sexuelle et autres joyeuses ripailles associées comme autant de stéréotypes à la vie tribale par opposition au modèle hindou. Seul le roi magar les défend haut et fort avant d'être trahi par les siens.

Les actes suivants montrent les Brahman œuvrant à la conversion de la population locale, le seul moyen en définitive de conquérir des principautés qui résistent à la force armée: « Les Magar sont invincibles, comme des coqs ils continuent de se battre même aveuglés par le sang » [66]. La pièce reprend la version selon laquelle Drabya Shah serait devenu roi de Liglikot en gagnant la course, mais il est consacré roi de Gorkha devant une population secrètement aquisie à la cause des prêtres hindous.

Reprenons ce récit de fondation du royaume. Comme dans le document publié par le yogi, la conquête des populations locales n'est assurée que par des subterfuges. Bien que dépeints comme des êtres frustes, comparables à des animaux, les autochtones n'en sont pas moins exemplaires de force et de courage, ce qui les rend finalement admirables, surtout dans le contexte d'une campagne militaire. L'analyse de la chronique a suggéré qu'en mettant ainsi en valeur la fougue guerrière de leurs adversaires, la présence des Brahman auprès de l'armée thakur n'en paraissait que plus indispensable. La version dramaturgique développe une autre interprétation.

L'œuvre vise à bâtir la nation népalaise. Son titre, *La Pierre de fondation*, en témoigne assez clairement. Dans ce processus, les indigènes forment la colonne vertébrale du pays et jouent un rôle crucial dans l'histoire nationale, mais à un niveau inférieur à celui des Deux-fois-nés. La supériorité de ces derniers est illustrée par les nombreux classements auxquels ils s'adonnent afin d'organiser un monde spécifiquement humain. Les hommes sont classés en différents groupes, les nourritures en différentes sortes, etc. Cette capacité de discrimination est aussi à l'œuvre dans les plans à long terme qui caractérisent leurs stratégies et qui s'avèrent finalement plus efficaces qu'une franche confrontation. Les populations locales demeurent pourtant le matériel brut dont est composée la nation. Il ne s'agit pas de se priver de cette force mais de la civiliser en instaurant les règles hindoues, le dharma, et en l'intégrant ainsi à une humanité supérieure. C'est précisément cette conception que remettent en question le roman et le film *Simarekha*.

L'anti-brahmanisme de *Simarekha*

L'auteur du roman, Naru Thapa Magar, et le réalisateur du film, Kishor Rana Magar, partagent des origines communes. Ils sont nés dans le même district (Baglung) dans le centre-ouest du pays et leurs pères à tous deux servaient dans l'armée indienne. C'est le cas de beaucoup d'hommes de la région, et tout particulièrement des Magar et des Gurung. Les deux garçons sont donc élevés en Inde, même si leurs familles ont gardé des liens avec leur village natal. Kishor Rana veut à son tour tenter sa chance dans l'armée et précisément dans la marine. Il se rend au poste de recrutement de Bombay mais échoue à se faire enrôler. Sans travail dans la capitale mondiale du cinéma, il se fraye d'abord un chemin dans un bureau de production où il accomplit de petits travaux. Le hasard fait naître une passion et il ne tarde pas à se retrouver derrière une caméra. Ayant accumulé une certaine expérience, il revient dans son pays au début des années quatre-vingt-dix, avec le projet de faire des films spécifiquement népalais et non de simples répliques des films hindi qui dominent le marché. Le fort sentiment national qui agite le pays au lendemain du soulèvement populaire et de la restauration de la démocratie ne

pouvait que nourrir son ambition. Il aborde l'adaptation au cinéma du roman de Naru Thapa avec le souci de répondre au besoin des minorités de réviser l'histoire de leur pays telle qu'elle est enseignée à l'école.

Le romancier s'élève de même contre le fait que « seuls les gagnants ont une histoire » (*itihās jitneko huncha*) et clame la nécessité de donner la parole aux populations assujetties³. Mais quand, dans le troisième chapitre de son roman, il devient évident que la confrontation entre Magar et Thakur tourne à l'avantage des seconds, l'auteur prend un instant ses distances par rapport au récit et fait le commentaire suivant : « Les descendants de Micakhan et Kacakhan font l'histoire⁴. Avec le sang des hommes, des frontières sont érigées puis effacées. Sans Drabya Shah, le Népal ne serait pas. » Naru Thapa ne remet pas en cause le bien-fondé de la conquête mais plutôt la façon dont elle a été racontée jusqu'ici. Le titre de la pièce et celui du roman sont d'ailleurs parfaitement révélateurs des intentions opposées de leurs auteurs. *La Frontière* rappelle la confrontation violente à l'origine de la nation, et non plus l'union fondatrice sur laquelle celle-ci se serait érigée.

Le roman et sa version cinématographique mettent en regard le village de Liglikot, où le jeune roi ghale est conseillé par un prêtre tribal, et le palais de Lamjung, où le roi Yasobrahma consulte les Brahmins à propos de la succession du royaume.

Nous sommes à Liglikot en 1549. Le Népal est composé de nombreux petits États sous la tutelle de lignages « mongols ». La propriété privée n'existe pas. Ni riche ni pauvre, chacun a sa maison et vit des produits de la nature. Les femmes occupent une position dominante, qualifiée dans le commentaire en voix off de « matriarcale » (*matripradhan*). L'organisation politique est assimilée à une forme de démocratie originelle, chacun pouvant participer à la compétition sportive et accéder au trône. Le roi a un mentor appelé *guru*. À la fois prêtre tribal et maître en art martial, il enseigne à son disciple des bottes secrètes imparables.

Le roi de Liglikot, « fort comme un tigre » fait la fierté des villageois. Mais il se présente d'abord comme un homme ordinaire. La première scène le montre en train de se réjouir à l'idée de goûter la viande bien grasse d'un cochon qui vient d'être tué par un villageois. Sa mère l'arrête dans son élan et lui rappelle qu'il faut d'abord couper l'herbe et prendre soin du bétail. Les villageois le plaisantent sur son appétit. D'emblée, le spectateur est en présence d'un roi accessible et aimable. Ses sujets le respectent, comme le montrent les deux chasseurs qui, à leur retour d'expédition, viennent gaiement lui offrir la tête et la peau du chevreuil tué. L'épisode se déroule dans un village idyllique, les pics enneigés de l'Himalaya se découpant dans un ciel d'azur en fond de toile.

À l'opposé de cette bonne humeur paysanne, la scène suivante a lieu au palais de Lamjung parmi des personnages au visage soucieux, rigides dans leurs lourdes robes de brocart. La reine exige que son fils cadet ait un royaume à lui, tandis que le roi exprime sa crainte d'affaiblir son royaume en le partageant entre les deux frères. Un Brahmin, Naryan Aryal, suggère la conquête de Liglikot et l'on décide de rappeler des pâturages Drabya Shah afin qu'il se prépare au combat. La première apparition du prince sur l'écran le place aussitôt en contrepoint du roi tribal. On le voit habillé en berger, en train de bâtir un appentis pour le bétail. Cependant, son imposante stature et la force qu'il montre en plantant les pieux ne laissent pas de doute sur sa qualité de chef. Le prince Thakur est certes du mauvais côté – la dominante noire de son costume le rappelle. Mais on devine déjà qu'il sera épargné par l'histoire révisée de la conquête.

3 Cf. entretien publié in *Rastriya Samanthar*.

4 Micakhan et Khacakhan sont supposés être les ancêtres de la dynastie Shah, qui fuirent Citaur en Inde pour se réfugier à Lamjung et Gorkha; voir Lecomte-Tilouine [1997] pour plus de détails.

Les « mauvais » sont les Brahman. Tout comme le roman, le film insiste sur leur infiltration insidieuse des principautés tribales. L'espion que Narayan envoie à Liglik, Chandreswar, se blesse intentionnellement dans le but d'être recueilli par le prêtre tribal, qui le soigne puis l'embauche comme serviteur. Le Brahman est alors bien placé pour attirer son bienfaiteur dans un piège et le tuer. Quand le prêtre, empalé sur des pieux affûtés, appelle au secours, le Brahman rétorque : « Pourquoi cries-tu ainsi ? Tu es courageux, n'est-ce pas ? Tu n'as pas besoin d'aide ! En politique, il n'y a pas de péché. [...] Aux yeux de tous, tu es comme mon père, mais en politique, tu es mon ennemi. » Quand le vieil homme profère que les dieux ne pardonneront pas une telle trahison, le Brahman est sans détour : « La religion est créée par les hommes afin de servir leurs visées politiques. » Le prêtre agonisant invoque alors l'Histoire, qui gardera la trace du crime du Brahman, mais l'assassin triomphant déclare : « L'Histoire est écrite par les vainqueurs. C'est moi qui fais l'histoire. C'est mon histoire. Ma renommée sera grande. » Enfin, avant d'achever d'enterrer sa victime sous une dernière pelletée de terre, il annonce la victoire imminente de Drabya Shah sur le roi magar et conclut son discours par cette devise : « Si la force ne gagne pas, c'est la ruse qui gagnera » (*balle na jite challe jūla*).

Cette scène très longue, au cours de laquelle le Brahman affiche un cynisme outrancier devant le prêtre agonisant sous ses yeux, est lourdement chargée d'émotions. Elle ne laisse aucun doute sur le propos militant des deux œuvres, précisément sur leur antibrahmanisme. Le spectateur s'est attaché au vieil homme sage et généreux, favorable à l'intégration de nouveaux venus au sein de sa communauté, tandis que le Brahman est le mal incarné. Incapable de sentiments humains, il ignore toute moralité et se montre même sacrilège en niant l'existence des dieux. La politique est sa religion. Son attitude illustre une conception du pouvoir parfaitement opposée à celle en vigueur dans le modèle épique du manuel scolaire. Le politique et le religieux y fusionnaient dans la personne du roi d'autant plus puissant qu'il était vertueux. La vision brahmanique de la royauté insère un coin entre les deux pouvoirs. Cependant, ni dans le document publié par le yogi ni dans la pièce de Tiwari, les Brahman vont jusqu'à répudier la religion à l'intérieur de laquelle ils se meuvent et s'expriment. Dans les deux versions de *Simarekha*, en revanche, le pouvoir politique existe par lui-même, indépendamment de toute considération religieuse ou éthique, légitimé seulement par le succès des stratégies engagées.

Une image mérite qu'on s'y arrête un instant : lors de cette confrontation finale entre les deux prêtres, le Brahman a le front ceint d'un bandeau rouge. Cet étrange détail évoque inmanquablement les combattants maoïstes, appelés *guérilleros*⁵ et dont c'est un signe distinctif. Or, ceux-ci ont déclaré « la guerre du peuple » en 1996, deux ans avant la sortie du film *Simarekha*, et occupent depuis le devant de la scène politique. Les premiers actes « révolutionnaires » ont été marqués par une violence physique spectaculaire, les victimes étant souvent mutilées sinon tuées au poignard, le *khukuri*. Les événements ont commencé dans le centre et l'ouest du Népal où est aussi supposé se dérouler le film. Les partis ethniques, en particulier le Nepal Magar Mahasang, ont aussitôt marqué leur distance vis-à-vis de ce

5 Le mouvement maoïste népalais est rattaché à un réseau révolutionnaire international qui inclut le Sentier lumineux péruvien. Des publications clandestines prônent les méthodes maoïstes de guérilla et encouragent les révolutionnaires de tous les pays à s'unir contre l'impérialisme mondial.

mouvement. Ils font observer que les chefs maoïstes sont le plus souvent des Brahmans, appartenant à des milieux urbains aisés, tandis que les victimes furent majoritairement des paysans magar au cours des premières années du conflit. En associant le traître brahman à un combattant maoïste, le film semble condamner le mouvement révolutionnaire, comme si les tactiques politiques du XVI^e siècle portaient en elles le germe de ce qui précipitera le royaume dans la terreur à l'âge moderne. Ainsi, l'ironie de l'histoire fait du prêtre hindou le promoteur d'une société sans dieux.

Une fois encore, la trahison seule assure la victoire des colons. Une des dernières scènes du film est exemplaire de ce point de vue :

Les villageois magar célèbrent leur jeune roi vainqueur de la course et en oublient les ennemis rassemblés à leur porte. C'est le moment que l'armée thakur choisit pour attaquer. Le roi magar et Drabya Shah luttent sans qu'aucun des deux ne parvienne à prendre le dessus. Narayan, qui assiste attentivement au duel, fait signe à un soldat de poignarder le Magar dans le dos afin d'en finir. Drabya Shah se tourne alors vers le Brahman et lui reproche d'avoir tué son adversaire. Narayan réplique :

Narayan. — Deux couteaux ne peuvent être mis dans le même fourreau.

Drabya Shah. — On peut fabriquer un couteau plus petit.

Narayan. — Un poignard (*khukuri*) ne sera jamais une épée (*khadga*).

Drabya Shah. — Je suis triste. C'était un bon et brave guerrier.

Jusqu'à la dernière minute, le Brahman mène le jeu. Sa façon d'éliminer le roi magar innocente le Thakur mais, du même coup, en fait un personnage d'importance secondaire. L'image du *khukuri*, un outil de travail autant qu'une arme, symbolise la communauté magar (et toutes les « tribus militaires ») tandis que l'épée représente la royauté hindoue. Drabya Shah plaide pour une intégration des Magar à la nation mais à un niveau inférieur. Le Brahman, plein de mépris, réprouve l'assimilation des Buveurs-d'alcool et des Deux-fois-nés, comme si ces deux catégories de la population désignaient deux espèces incompatibles : « Un poignard ne sera jamais une épée. » Cette interjection finale jette un doute sur le futur de la nation népalaise, une et indivise, une question brûlante au cœur des revendications ethniques actuelles. Les minorités se révoltent contre ce qu'elles considèrent comme l'insupportable arrogance de leurs envahisseurs hindous et les mouvements les plus extrémistes prônent l'autonomie territoriale de chacune d'entre elles.

L'authenticité : un emboîtement paradoxal

La première partie du film est rythmée par des danses et des chants d'amour exécutés par les villageois dans un cadre bucolique. Après l'entracte, les combats meurtriers s'enchaînent, sur un mode hyperréaliste. Les combattants sont filmés en plans très longs, agonisant sans fin dans des mares de sang. Cette organisation en deux parties clairement opposées exprime le massacre du paradis originel par l'invasion hindoue.

L'image du village magar propose une vision utopique de la société, non sans rappeler certains idéaux européens du XVIII^e siècle. Une nouvelle société naît, délivrée des contraintes de la propriété privée et de la suprématie d'un sexe sur

l'autre – car le matriarcat n'est pas conçu comme la subordination des hommes par les femmes, mais plutôt comme l'exercice d'une autorité qui échouerait aux femmes par nature peu enclines à la domination. Le conseil de village est ainsi présidé par une femme, qui dispense la justice après que chacun s'est exprimé librement en public, comme une mère le ferait avec ses propres enfants. Le gardien de cette tradition est le prêtre tribal. Dépositaire d'une religion de la nature et des ancêtres, il se montre plus soucieux d'éthique que de liturgie. Avec sagesse, il s'efforce de faire régner l'harmonie des hommes entre eux et dans leur environnement.

Le prêtre tribal était absent de la légende, comme du document historique et de la pièce. Dans le roman et dans le film, il apparaît aux côtés du roi magar en contrepoint du Brahman conseiller du Thakur. Sa présence établit un parallèle entre les deux types de gouvernement bicéphales. Mais le couple formé par le jeune guerrier et son guru évoque aussi les films Kung Fu très populaires au Népal. Le maître a des pouvoirs surnaturels qui ne sont pas seulement acquis par une stricte discipline physique, mais plutôt par le respect de règles morales dans le but ultime d'atteindre à la sagesse. La dimension strictement politique du pouvoir est ici reléguée au second plan, voire ignorée.

En donnant tant d'importance au prêtre tribal, le film se calque sur la vision brahmanique de la royauté : dans les deux cas, les prêtres dirigent le royaume par l'intermédiaire du roi. Mais, tandis que le couple tribal, vivant encore dans la naïve harmonie de l'âge d'or, illustre le gouvernement idéal, la configuration hindoue en est le pendant négatif. Le roi y est manipulé par le prêtre pour qui l'exercice de la politique est avant tout un gagne-pain. Le film dénonce par ce biais la corruption qui est aux yeux de tous le véritable fléau à l'origine des bouleversements actuels.

La nature est omniprésente dans le film et les Magar y évoluent comme de nobles sauvages dans un monde préservé. L'auteur du roman loue précisément la « pureté » de ce monde, non souillé par les influences étrangères : « Ce film, c'est de l'art purement népalais, de la culture népalaise, de l'histoire népalaise. » Les éléments qui composent cette « népalité » pure sont énumérés : « Le film montre le sol népalais, l'air, les rivières, les chemins, les plaines et les montagnes, les lieux de haltes et les cols... il y a dans ce film un araire népalais, une faucille et son fourreau, une natte en bambou et des épinards séchés, des orties et de la purée de maïs, un tambour, des danses magar et une femme amoureuse. »

Cette image de la culture népalaise authentique se retrouve dans les brochures des agences de voyage destinées aux touristes eux aussi à la recherche de la véritable culture népalaise. Pourtant, si par ce biais les éléments retenus sont devenus des stéréotypes, il ne faudrait pas leur dénier toute pertinence. Un paysan népalais à qui l'on demanderait de décrire l'endroit où il est né et où il vit, son « pays », ferait spontanément référence au sol, « à l'air et à l'eau », au paysage et aux chemins jalonnés de lieux de halte construits en l'honneur de ses ancêtres. Ses outils pour travailler la terre, dont certains se retrouvent pourtant dans la vitrine de galeries parisiennes, et son régime alimentaire rudimentaire, source de plaisanteries à Katmandou, composent néanmoins son ordinaire. Le mensonge des brochures ne concerne pas les éléments choisis pour décrire la réalité népalaise. Il s'immisce dans le processus de décontextualisation de leur mise en images.

Le film en arrive à ce paradoxe que, bien que fabriquée, l'authenticité mise en images n'en acquiert pas moins une nouvelle forme de réalité dans la mesure où cette construction cinématographique engendre un véritable travail identitaire. Au moins trois artifices sont à l'œuvre: outre les éléments qui viennent d'être cités, convertis par le regard des étrangers en « types » de la culture népalaise traditionnelle, il faut relever les emprunts faits à d'autres univers culturels tels que la relation maître-disciple dans les arts martiaux de l'Extrême-Orient. Le médium cinématographique ne peut qu'encourager cette « kungfuisation » du récit. Enfin, le gouvernement tribal apparaît en miroir de sa contrepartie hindoue et démontre que, même rejetée, l'image dominante impose ses propres contraintes conceptuelles. Le couple chef-prêtre tribal se conforme au couple roi-Brahman dont il reprend la bipartition des pouvoirs. Ces procédés permettent de relier l'identité tribale à son contexte contemporain. Pour être artificiels, ils n'en sont pas moins efficaces. Surtout, le spectateur est à même d'épouser plusieurs regards à la fois. Il incarne tour à tour le touriste occidental émerveillé par les paysages cristallins et la simplicité de la vie rurale qui font le quotidien du Népalais, la jeunesse moderne révéralant l'image du sage guerrier asiatique et l'indigène, vaincu certes, mais dont la mémoire d'une victoire sans gloire vient à présent menacer la légitimité des vainqueurs. Il est intéressant que le processus identitaire tribal ne rejette pas le principe de la royauté mais remonte plutôt à sa source, la royauté non brahmanique d'avant la conquête. L'image de l'identité magar moderne reste inscrite dans l'histoire dominante.

Le film ne trahit pas pour autant sa promesse de tracer une frontière historique. En témoigne l'impact émotionnel qu'il eut sur les spectateurs. Ainsi, l'instituteur qui m'a aidé à traduire certains des textes cités ici sortit de la représentation scandalisé par la découverte qu'il venait d'y faire: Drabya Shah n'avait pas pris part à la course et son accès au trône était le résultat d'un subterfuge. Le maître d'école avait été floué et il avait trompé ses élèves à son tour. Il découvrait du même coup que l'histoire n'était pas monolithique, qu'elle était l'objet de plusieurs interprétations conflictuelles. Il découvrait peut-être aussi le miroitement d'une identité en train de se construire entre le poignard et l'épée, entre le Brahman guérillero et le sage oriental, entre les pics immaculés et les combats sanglants, autant d'images qui, chacune à sa manière, condensent l'histoire du pays en l'ancrant dans le présent.

BIBLIOGRAPHIE

- BHARAT NEPAALI Pyaakurel [1995 (2052)], *Haamro Nepaali kitaab (Our Nepali Book)*, Kakshaa-Saat.
 BHIMNIDHI Tiwaari [1967 (2023), 1943 (2000)], *Silaanyaas (La Pierre de fondation)*, Shriko sarkar
 pracar trasar mantralaya samskriti bibhag.
 KARMAY S., SAGANT P. [1999], *Les Neuf Forces de l'homme*, Nanterre, Société d'ethnologie.
 LECOMTE-TILOUINE M. [1997], « Entre orthodoxie hindoue et cultes tribaux: la religion d'État
 au Népal », *Archives de sciences sociales des religions*, 99: 9-32.
 NARAHARINATH [1965 (2022)], « Gorkhaama Drabya Shahako Prabesh » (« The Entry of Drabya
 Shah in Gorkhaa »), *Sandhipatra sangraha (A Collection of Treaties)*, Kathmandu.
 NARU THAAPAA Magar [1992 (2050)], *Simarekhaa. Atihaasik upanyaas (Borderline. A Historical
 Novel)*, Laaphaa.

- ONTA P. [1997], « Creating a Brave Nepali Nation in British India: the Rhetoric of Jaati Improvement, Rediscovery of Bhanubhakta and the Writing of Bīr History », *Studies in Nepali History and Society*, 1 (1), Kathmandu.
- Rastriya Samaananthar (National Parallel)*, 1: 2054-2055.
- SAGANT P. [1981], « La Tête Haute. Maison, rituel et politique au Népal oriental », *L'Homme et la Maison dans l'Himalaya*, Paris, Éditions du CNRS.
- SALES A. DE [2001], « Entre revendications ethniques et maoïsme. Le pays kham-magar (Népal) », *Purusartha*, 22: 271-301.

L'image ou sa dissolution au moment de la préparation de l'exposition internationale japonaise de 2005

Sophie Houdart *

« La quantité de film utilisée fut de 100 000 mètres et la mise bout à bout de toutes les séquences auraient donné une projection de 55 heures. Par ailleurs, 40 heures de film avaient été prises par avion. L'enregistrement simultané sur bande magnétique fut effectué pour un tiers de la longueur totale du film. Il ne fait pas moins de 500 bobines, d'un diamètre de 18 centimètres » [Association, 1972 b: 376].

Enregistrant par le menu et au kilométrage les détails de la vie d'exposition, le premier film documentaire officiel dans l'histoire des expositions universelles, réalisé à l'occasion d'Osaka 1970, fait revivre au téléspectateur les moments forts de l'événement. Il montre, entre autres choses, l'humanité des visiteurs défilée le long de la longue bande photographique qui accueillait le visiteur sur la place centrale et qui donnait à voir « des humanités multiples, des gens connus et d'autres inconnus, certains qui rient et d'autres qui pleurent » (*figure 1*). Dans le film, le monde humain semble être rassemblé là, en chair comme en images. L'on remonte ainsi au temps des origines, « lorsque les hommes étaient leur propre force et croyaient en des dieux », ou bien l'on est projeté en des contrées exotiques – le film se fait alors un peu inquiétant, des masques aux expressions terribles semblent vouloir nous dévorer tout cru... Puis, c'est la modernité et ses calamités, photographiées: la famine en Afrique, Hiroshima et ses désastres. En aparté, et comme en un écho lointain, la caméra capte les regards apitoyés des visiteurs. Exposition d'images, Osaka 1970 l'était explicitement, qui vantait « l'usage intensif d'ordinateurs et de techniques avancées de projection d'images »: « De nouvelles méthodes de projection d'images, dont l'une utilisait un immense écran en forme de demi-sphère, plongèrent les spectateurs dans une

* Département d'anthropologie culturelle, université de Tôkyô; Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, CNRS, UMR 7535, Nanterre.

Je tiens à remercier la JSPS, *Japanese Society for the Promotion of Science*, de laquelle j'ai obtenu une bourse post-doctorale (mars 2001-février 2002) me permettant d'entamer cette nouvelle recherche dans les meilleures conditions.

vive excitation en leur faisant traverser des expériences fortes, encore accrues par des effets sonores multistéréophoniques » [Association, 1972 a: 14]. L'exposition de 1970 entendait ainsi ouvrir la société, par l'entremise de l'image, à l'ère de la communication et de l'information. Signe que l'ère est révolue? Les 100 000 mètres de film au compteur, qui participaient de la gloire de l'exposition, sont aujourd'hui devenus particulièrement envahissants et l'Association 1970, toujours vivante si ce n'est vivace, engage présentement des démarches visant à archiver les données sous lesquelles elle croule...

Dans le même temps qu'il entreprend de gérer les vestiges de la première exposition universelle à s'être tenue en Asie, le Japon prépare, pour 2005, sa seconde exposition internationale¹. Après maints débats quant à la définition du site et à la réutilisation des structures qui verront le jour pour l'occasion, la décision officielle qui signe l'existence future de l'événement est prise: en décembre 2000, au cours d'une cérémonie symbolique, le « pays du Soleil levant » se voit remettre par l'Allemagne le drapeau du Bureau international des expositions². Tandis qu'Osaka 1970 avait pour cadre l'urbanité et pour mission de convaincre l'Occident qu'il allait dorénavant devoir compter avec le Japon, l'Expo 2005, installée dans une région forestière à l'est de Nagoya, veut, quant à elle, tirer parti du cadre géographique et naturel dans lequel elle s'inscrit afin de proposer une reconfiguration des relations de l'homme à son environnement pour le siècle à venir.

Pour le moment, l'exposition est essentiellement rhétorique. La *Japan Association for the 2005 World Exposition* s'occupe de mettre en place l'appareil discursif qui fournira à l'événement sa trame théorique: des spécialistes sont mobilisés; anthropologues, philosophes, artistes et architectes sont appelés à fournir des concepts, autant d'outils qui servent à ébaucher l'événement et surtout à en donner la mesure. Kuma Kengo, en charge du projet architectural de l'exposition, souhaite, à cette occasion, donner naissance à un nouveau mode d'être de l'objet architectural. Fondu dans l'espace naturel, mettant à profit la topographie du site, sa richesse forestière, l'espace bâti doit, selon Kuma, se passer de l'image, du voir, et laisser place en contrepartie à l'expérience sensible. Pour donner corps à l'idée de l'exposition, Kuma choisit le montage virtuel. Signant la fin des expositions d'objets et ayant pour ambition de réintroduire le sujet au cœur du dispositif d'exposition, il se défend de transformer la forêt en objet, mais veut offrir, par l'entre-

1 Depuis 1988, la nomenclature et la définition précise des catégories d'expositions ont été modifiées: les termes de « universelles » et « spécialisées », qui s'appliquent encore aux expositions en cours, ont fait place aux termes de « enregistrées » et de « reconnues ». Les expositions enregistrées, catégorie à laquelle l'Expo 2005 appartient, se tiennent à intervalle de cinq ans, peuvent avoir une durée de six mois et revêtir, selon la portée de leur thème, le caractère soit d'une exposition universelle, soit d'une exposition spécialisée. Le dossier d'enregistrement ayant été déposé avant la mise en pratique des nouvelles législations, l'Expo 2005 est la dernière à avoir lieu suivant les anciennes législations. Situation administrative qui n'est pas sans poser des problèmes du point de vue de l'organisation: quoique régie suivant les anciennes conventions, l'Expo 2005 se doit tout de même, aux dires de l'un des membres de son association, de prendre en compte les nouvelles.

2 Le BIE est fondé en 1928 dans le but d'exercer un « contrôle sur la fréquence, la qualité des expositions et les conditions faites aux participations étrangères, par la procédure de l'enregistrement » (site internet). Localisé à Paris, c'est par lui que transitent les propositions de projets d'exposition à dimension internationale.

mise d'une « architecture invisible », un terrain pour l'expérience du sujet. Le montage virtuel, interactif, mobile, permettrait ainsi de figurer les fruits d'une architecture de la relation. On pourrait dire qu'aujourd'hui, l'Expo 2005 est donc *virtuelle* – de deux façons au moins : parce qu'elle n'existe pas *réellement*, d'une part, mais surtout parce qu'elle existe *déjà* sous *forme virtuelle*, d'autre part. En tant que telles, les images proposées par l'architecte tiennent davantage du *scénario* : elles laissent transparaître en effet « une succession de possibilités en constante mutation. Si vous y apportez la moindre modification, le résultat peut échapper au contrôle ; changez le lieu de l'action et tout est différent » [Gillick, 1998 : 18]. Les images virtuelles, ainsi, ne peuvent être comprises qu'au regard d'autres dispositifs, discursifs et visuels, qui agissent à leur égard comme une série d'épreuves.

Cette formidable utopie...

Des hommes aux contours fantomatiques déambulent dans la forêt le long de larges corridors de bois montés sur pilotis. Sans jamais toucher le sol, ils parcourent ainsi l'espace boisé au niveau des fougères ou bien plus haut, plus proches de la cime des arbres, au regard desquels ils semblent lilliputiens. Ailleurs, ils apparaissent encore derrière des parois de verre qui courent entre les arbres (*figure 2*). Le montage illustre la brochure de présentation de l'Expo 2005. Il donne figure, quoiqu'éthérée, à l'un des objectifs de l'exposition, dont il accompagne le texte : « Le site de l'exposition sera intégré dans la topographie d'un espace boisé semi-aménagé où la nature et les hommes coexistent en harmonie, appelé *satoyama* en japonais. Nous tenterons de transmettre aux générations de demain les enseignements que nos ancêtres et nous-mêmes avons retenus de cette conception *satoyama*. »

Comme toute exposition de cette envergure, l'Expo 2005 est fondée sur un projet utopique : elle consiste en une proposition, qui est *projection*, d'une société à venir, riche de l'expérience de celle en cours mais prévenue de ses erreurs et de ses fautes de parcours. Intitulée « Au-delà du développement : à la redécouverte de la sagesse de la nature », elle est plus spécifiquement conçue pour répondre aux interrogations nées d'un développement technologique dont les sociétés modernes auraient perdu largement le contrôle. Elle compte ainsi au nombre de ces entreprises contemporaines qui proposent, comme une nécessité, de penser autrement les rapports de l'homme à son milieu. En cela, elle s'inscrit dans la droite ligne de la dernière exposition en date, l'Expo 2000 à Hanovre, qui interrogeait, en un thème conducteur et fédérateur³, les « éventuels rapports, interdépendances et influences entre homme, nature et technologie » et entendait laisser à chacune des nations participantes le soin de présenter ses solutions pour l'avenir « en tenant compte de son expérience et de sa situation historique, culturelle et sociale » [Breuel, 2000 : 13]. Dans la perspective de l'Expo 2000, si le problème du développement était commun, les solutions, donc, étaient presque aussi

3 Il fut choisi pour la première fois par la Communauté des Nations comme thème unique et imposé à l'exposition universelle.

nombreuses que l'étaient les participants: « À l'aide de plus de 800 projets sur les cinq continents, il sera exposé comment les hommes, par le biais de solutions locales, peuvent aborder les enjeux globaux » [*ibidem*: 24]. L'Expo 2000 dressait ainsi un panorama des modes de coordination homme/nature/technologie. Mais la prise de conscience de problèmes à l'échelle de la planète n'avait pas alors pour effet d'annihiler les spécificités locales: elle les constituait au contraire en autant de moyens d'action et les réattribuait même de telle sorte que déambuler sur le site de l'exposition revenait à se promener dans « un monde unique, comme un village global, exotique, multicolore et multiculturel », à faire « le tour du monde à pied » [*ibidem*: 21] – slogan qui, bizarrement, n'est pas sans rappeler cet autre, « le tour du monde en un jour! », qui vantait aux Français l'exposition coloniale internationale de 1931 [Lemaire, 2001].

L'entreprise même qui consiste à poser le problème du développement en donnant la parole à la nature ne semble pas totalement neuve. Dans la revue qui assiste le déploiement du concept de l'Expo 2005⁴, le paysagiste Gilles Clément est ainsi appelé à comparaître, et son *Jardin planétaire*⁵ est donné en exemple de ces manifestations qui se donnent pour but de « réconcilier l'homme et la nature » [Clément, 1999; Eveno, Clément, 1997]. De lui, on retient l'idée que la planète est un « continent unique » [*ibidem*: 69] constitué en territoire – local au regard de l'univers. Transformant l'écologie en « jardinage politique », Gilles Clément entend l'*intervention* comme n'ayant rien de « miraculeusement établi pour régir ou sauver la planète », mais au contraire comme se référant « au *cas particulier* envisagé comme un écosystème local dont le modèle n'est jamais exportable » [*ibidem*: 87]. Dans la perspective du *Jardin planétaire*, c'est ainsi l'humanité unie et constituée en « jardinier » qui œuvre, localement, pour la préservation de la diversité naturelle – *des* natures. Tandis que le *Jardin planétaire* réalisait pour la nature ce que l'exposition de Hanovre 2000 faisait pour la culture – concevoir la possibilité d'une globalité qui n'opère pas au détriment des localités –, l'Expo 2005 entend aller plus loin. Elle a en effet pour ambition de rendre incontournable une de ces natures – la sienne. Si le Japon pose sa candidature pour la première exposition du troisième millénaire, c'est fort de la double certitude qu'il exemplifie par son histoire les mécanismes produits par la modernité, d'une part, et qu'il dispose, d'autre part, d'un *certain type de paysage*, spécifiquement japonais, qui lui permet d'en déjouer les effets pervers – nationalement comme internationalement.

Ainsi, issue et jouant des paramètres de la société d'aujourd'hui, l'Expo 2005 est utopique au sens également où, forte de cette particularité naturelle, elle s'annonce en même temps « universelle », « internationale » – précisément *sans lieu*. Les images précédentes, virtuelles, le laissent entendre, qui donnent si peu d'indications de l'endroit où nous nous trouvons. Nous sommes dans un lieu générique, pas une simple forêt, mais un *satoyama*. Proprement japonais, le *satoyama*

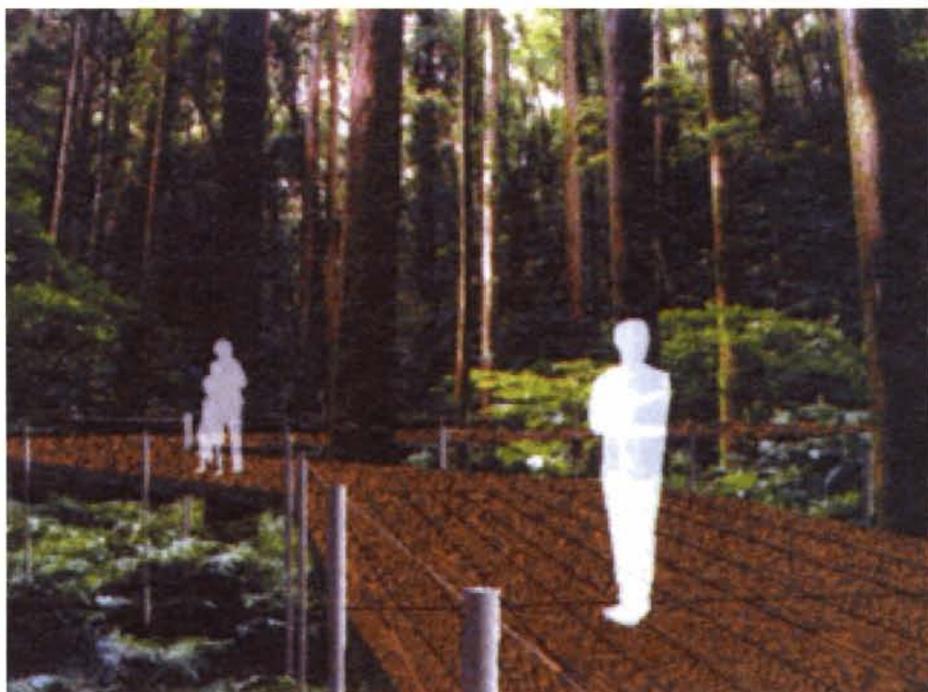
4 La revue, intitulée *Coucou no tchi*, est éditée par l'anthropologue Nakazawa Shin'ichi, à la tête du comité concept de l'association, et par le photographe Minato Chihiro, à la tête du comité artistique.

5 *Le Jardin planétaire* est le titre d'une exposition qui s'est tenue à la Villette au mois de décembre 1999 et janvier 2000. Voir Takahata [2000] pour une présentation des concepts du paysagiste français dans le cadre de la préparation de l'exposition 2005.



© Musée Taro Okamoto, 2000 : 62.

Figure 1 – Dédale photographique pour Osaka 1970.



© Kuma Kengo & Associates, pour la brochure de l'exposition 2005.

Figure 2 – Les corridors virtuels.



© Hayashida, 2000.

Figure 3 – Le « vrai visage » du *satoyama*.



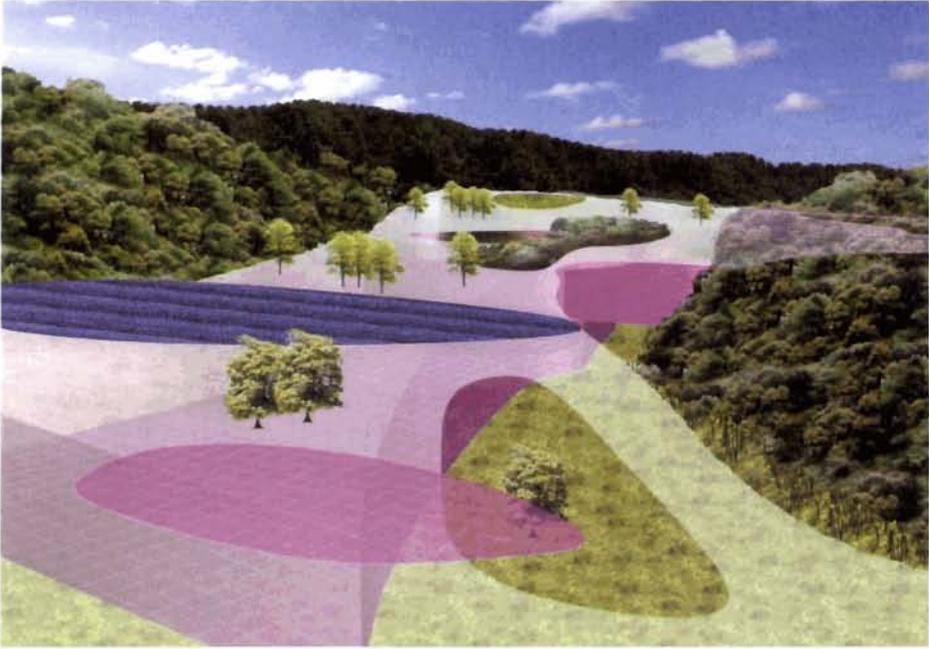
© Sophie Houdart.

Figure 4 – Le *satoyama* en « galerie forestière ».



© Sophie Houdart.

Figure 5 – Le satoyama transformé en patrimoine culturel.



© Kuma Kengo & Associates.

Figure 7 – *Topos architecture numérisée.*



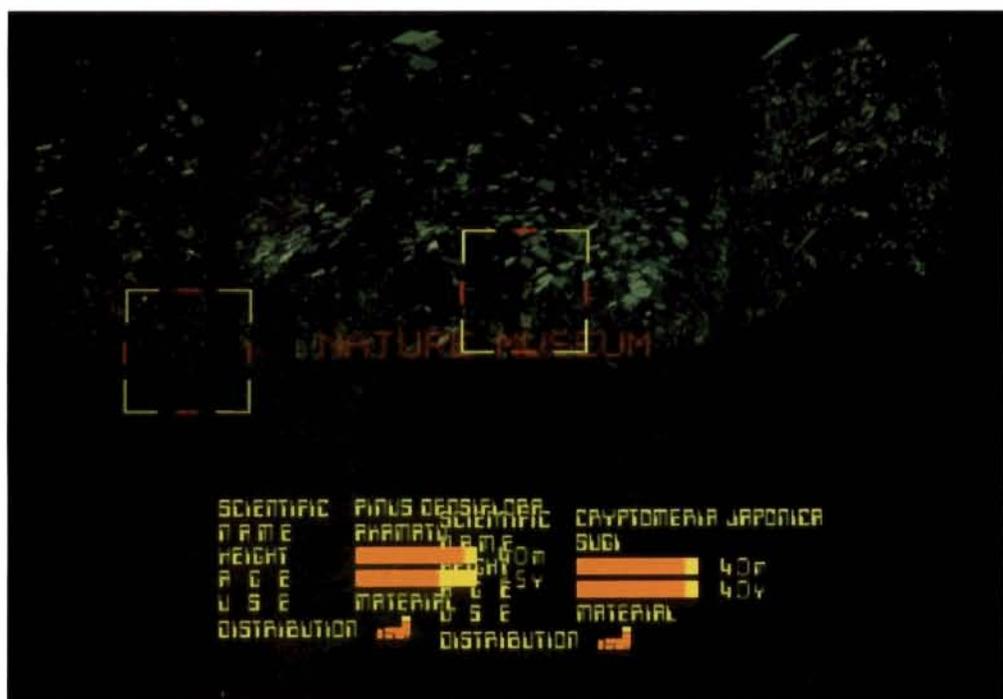
© Kuma Kengo & Associates.

Figure 8 – *Promenades virtuelles.*



© Kuma Kengo & Associates.

Figure 9 – La forêt Kaisho en scène théâtrale numérisée.



© Kuma Kengo & Associates.

Figure 10 – Les arbres transformés en sujets par le SHMD.



© Brochure de présentation de l'exposition de 2005.

Figure 11 – Dernière mouture des projets d'Exposition 2005.

désigne l'espace qui environne les villages de montagne⁶. C'est la lisière, parfois aménageable et aménagée, parfois cultivable et cultivée, exploitable et exploitée, qui s'oppose à la forêt des profondeurs, *okuyama*, dangereuse et incontrôlable [Berque, 1986 a; Knight, 1996]. C'est un espace socialisé dans lequel les hommes peuvent s'affairer. « Espace boisé semi-aménagé », choisit de traduire l'interprète qui prépare les versions françaises des projets d'exposition : prenant part active aux négociations entre l'Association 2005 et le BIE, elle veut rendre par l'expression la difficile réalité que recouvre le *satoyama* : « Boisé parce que c'est apparu vraiment important après discussion, quand les Japonais disent *yama*, c'est vraiment l'image de la forêt. Et puis, il y a aussi l'idée que l'homme y a mis la main. » Le *satoyama* est au final constitué en structure modèle des relations entre l'homme et son milieu. Porte ouverte sur la nature « généreuse et sage », dit la brochure de l'exposition, le *satoyama* désigne tout autant une topographie qu'un mode de vie donné comme exemplaire, celui de « nos ancêtres » : c'est en lui qu'ils puisent les vertus (de générosité, de sagesse) qui les qualifient en retour. Plus qu'un lieu, il s'agit donc de transmettre aux générations qui suivront une façon d'être au lieu – autrement dit, une relation⁷. Comme nous allons le voir, c'est précisément en cette qualité – relationnelle – du *satoyama* que les promoteurs de l'exposition comme les protestataires puisent afin de convaincre du bien- ou du mal-fondé du projet : les uns faisant valoir le *satoyama* comme creuset de sens pour une exposition universelle, les autres arguant des mêmes qualités pour rendre compte de leurs réticences. Le *satoyama*, dans le déploiement rhétorique de l'Expo 2005, constitue ainsi le véritable enjeu de *représentation* – à entendre ici au double sens de *figuration* et de *représentation politique*.

Trop local pour être honnête

Au cœur de la forêt Kaisho, la parcelle de terrain dévolue au site de l'exposition s'étend initialement, en 1998, sur 540 hectares. Un an plus tard, elle n'est plus que de 250 hectares; en 2000, moins de 100 hectares restent à disposition. Kuma Kengo, retraçant pour moi l'histoire de son implication dans les projets d'exposition, explique : « Toutes ces années, l'échelle a été réduite et réduite encore. J'ai proposé le plan final au BIE à la fin de 2000, il y a juste un an. » Vivement critiqué, le projet, avant son acceptation, est mis en péril par des individus qui déploient, à son encontre, une foule d'arguments – et une foule d'images. Les voix contestataires qui s'élèvent, localement d'abord puis internationalement, visent fondamentalement à protéger la forêt Kaisho – et ce qu'elle exemplifie : le *satoyama*. Arguant de la beauté du site d'une part, de sa valeur patrimoniale d'autre part, les habitants de Nagoya les tout premiers protestent contre le développement

6 *Sato* désigne l'espace villageois. *Yama* est usuellement traduit en français par le terme *montagne*, mais il renvoie de fait à la fois à la montagne et à la forêt. Il est à prendre comme une catégorie générique qui désigne tous les espaces non défrichés.

7 En cela, le *satoyama* constitue, au sens d'Augustin Berque, un *milieu* (*fudô* en japonais) exemplaire : notion qui, comme la science qu'elle fonde – la *mésologie* –, permet de dépasser « la triple dualité du subjectif et de l'objectif, du naturel et du culturel, du collectif et de l'individuel » [Berque, 1986 a : 147].

d'une nouvelle tranche urbaine et contre les travaux d'infrastructure routière nécessaires à l'accueil d'une telle entreprise. Le premier plan, explique Kuma, est ainsi critiqué par les journalistes et les associations luttant pour la protection de l'environnement et, principalement, la critique vise le plan d'aménagement d'une nouvelle zone résidentielle (*shinjō jigyō*⁸). À l'unisson, journalistes et associations font valoir le caractère inadéquat de ce type de plan qui, dans son histoire tout autant que dans sa forme, répondrait à une période, révolue, d'expansion économique: « Le système était *out* », disaient-ils. Sous l'effet, notoire, de la mobilisation citoyenne et médiatique⁹, le comité en charge de la planification (*Site Planning Project Team*), dont Kuma a la direction, renonce progressivement au projet d'habitations nouvelles.

Les concepteurs, cependant, ne sont pas au bout de leur peine. Ils doivent assumer, encore, la découverte, dans la forêt Kaisho, d'une espèce ornithologique en voie de disparition: les autours. Ils doivent, surtout, composer avec ce que cette découverte a pour conséquence des actions associatives revigorées par le soutien de la *World Wild Foundation*, qui fait soudainement d'un problème local un enjeu de mobilisation internationale. Les arguments avancés par les associations pour la protection de la nature s'appuient, pour une part, sur la valeur intrinsèque du *satoyama* en tant qu'espace générique. Pour une autre part, ils mettent en avant la forêt Kaisho elle-même, ses autours, mais aussi ses marais, ses « star magnolia », ses *Nannophya pygmaea*, etc. – autant de signes que l'on a affaire à rien moins qu'une nature « providentielle » (*shizen no setsuri*), un *satoyama* exemplaire. Pour manifester leur désapprobation, les individus œuvrant en citoyens envoient au BIE des lettres de protestation accompagnées de photographies de la forêt Kaisho sous ses plus beaux atours. En ce qui prend *a posteriori* la forme d'un bel acte civique, Hayashida Masayoshi, 82 ans, photographe, se donne pour mission de tirer le portrait de la forêt Kaisho et publie: *Les Quatre Saisons de la forêt Kaisho* [Hayashida, 2000]. En épilogue du recueil de photographies, qui égrènent chacune des saisons dans « toute leur gloire », Hayashida explique:

« Lorsque j'ai lu, dans la presse, cet article sur l'exposition qui doit se tenir dans la forêt Kaisho, je me suis rappelé mon enfance. Cela m'a rendu heureux. Après cela, je me suis rendu dans la forêt quelque trois cents fois. J'ai passé des heures à m'y promener et à chercher un moyen de capturer toute cette beauté sur le film photographique. Je me sentais soulagé d'y voir les familles se promener le week-end, les voir s'amuser sur les rives de l'étang ou au bord des ruisseaux ou bien pique-niquer, tous appréciant cette nature qui m'est si chère. »

8 Plan de développement établi après la seconde guerre mondiale pour remédier à la pénurie d'habitations. Voir à ce sujet les travaux d'André Sorensen, en particulier [Sorensen, 2001].

9 Yoshimi Shun'ya, professeur à l'université de Tôkyô au département des sciences de la communication, ne manque pas de noter le caractère sans précédent de cette mobilisation et, plus particulièrement, de ses effets [Yoshimi, 2000; 2001]. Les habitants de la préfecture de Nagoya obtiennent en effet du gouvernement la mise en place d'un système de représentation qui leur permet de prendre directement part, lors de commissions publiques, aux décisions concernant les projets d'exposition. Faisant preuve d'un souci, vivement félicité, de visibilité, l'Association 2005 retransmet en direct les réunions, dans ses bureaux de Nagoya et de Tôkyô, mais aussi sur internet.

Le *satoyama*, à lui tout seul, génère ainsi un effet madeleine de Proust: il est le lieu de l'évocation de l'enfance, de l'évocation de cet autre item, le *furusato*, le pays natal¹⁰. « Pouvoir ainsi capturer l'éclat de la forêt sous la rosée matinale, la formation de la neige ou du givre, a été pour moi source de plaisir exceptionnel » [61]. Et, tandis que la bande publicitaire qui entoure le livret vend « le vrai visage du site de l'exposition Aichi 2005 », l'auteur, dans les notes introductives qui ouvrent chacune des saisons, raconte l'histoire des photographies elles-mêmes: « Pas de bonne photo, aujourd'hui, pensais-je. C'est alors que m'apprêtant à rentrer, la brume a commencé à tomber, et je capturai ce moment inoubliable » [24]. Faisant suite à la série de photographies, un tableau de deux pages donne les propriétés techniques de chacun des clichés: titre, appareil photographique utilisé, réglage du diaphragme, vitesse, correction, longueur du zoom, type de film, date et lieu de la prise de vue, description succincte de la scène photographiée, viennent, sans contradiction apparente, fournir une idée de tout ce qu'il a fallu pour mettre en boîte le « vrai visage » de cette partie de nature (figure 3)...

Ce corpus photographique, plus ou moins enrichi de commentaires, vient corroborer l'idée, développée dans les lettres de protestation, que le *satoyama* est « indispensable » à la formation de l'humain. Exemplifiant une relation idéale et idéelle de l'homme à son environnement, il est, « pour la société humaine », rien moins que « la porte d'entrée de la nature ». *A contrario*, les conditions modernes (urbaines) d'existence forment mal l'individu. Compte tenu de ces conditions particulières, il est d'autant plus important « aujourd'hui » que les enfants fassent l'expérience de la nature de leurs aînés¹¹. Le développement urbain, « l'exploitation aveugle » ont fait de la forêt Kaisho un vestige précieux, à conserver *en l'état*. Pointant du doigt ce qui est amené à disparaître, les photographies *prouvent* qu'assurément les projets d'exposition sont incompatibles avec la réalité telle qu'elle s'épanouit sous le regard discret du chasseur d'images et que, partant, ils sont irrecevables. Dans la même veine que le livre de Hayashida, celui de Yazaki, intitulé *La Forêt Kaisho: fantaisie des quatre saisons* [Yazaki, 1995], catalogue les couleurs changeantes de la forêt. Envoyé au BIE, il est accompagné d'un petit mot, écrit dans un anglais tout approximatif, coincé entre les premières pages:

« Ceci est un livre de photographies de la forêt Kaisho. C'est une introduction à son paysage. C'est tellement beau que l'on veut y aller. Quiconque y est déjà allé sent que la zone n'est pas appropriée pour l'exposition. Personne ne peut créer la nature. »

10 Le *fur* de *furusato* est un caractère qui renvoie au passé, un passé emprunt de nostalgie: c'est l'autrefois, le temps jadis auquel on attribue des vertus essentielles. Référent identitaire par deux fois, le *furusato* désigne l'endroit où l'on est né, mais plus fondamentalement renvoie à un certain type de paysage: c'est à la fois le jadis de l'individu, le temps de l'enfance, mais aussi le jadis du Japon et sa campagne.

11 On pourrait réduire ici la « société humaine » dont il est question à la « société japonaise », les « aînés » aux « aînés japonais » si l'on en croit Augustin Berque qui, dans un article qui traite des relations qu'entretiennent les Japonais à l'espace forestier, montre par exemple que, « si le sort de la laurisylve concerne tant les Japonais, c'est bien parce qu'ils y projettent leur identité » – au point qu'ils craignent que le rétrécissement progressif de la forêt ne rogne leurs fondements culturels [Berque, 1986 b: 147-148].



Figure 6 – Osaka, 1970



Rappeler les merveilles de la forêt Kaisho à ceux qui y sont allés ou qui savent déjà, pour en avoir rencontré d'approchantes dans d'autres *satoyama* –, activer la machinerie sensible du souvenir; et les laisser deviner à ceux qui, parce qu'étrangers, n'en ont pas fait l'expérience: telle est la raison d'être explicite de ces livrets. Les photographies y tiennent ainsi tout à la fois de la *composition* sensible (artistique) et du *document*, « vision objective du monde » – suivant la dichotomie qui découpe de manière si récurrente l'histoire de la photographie [Frizot, 1994 : 11]. Les photographies offrent une prise empirique du site avant que ceux qui sont encore dans leur bureau à concocter de beaux discours et à produire de belles images n'y touchent *effectivement*. Elles visent à rendre tangible cette réalité, à la constituer en un tout qu'aucun plan ou relevé topographique n'est digne de déstructurer. Par leur intermédiaire, les photographes *agissent*, en faisant prendre conscience, en éveillant ou en réveillant les sentiments que le *satoyama* est prompt, naturellement, à faire naître, afin de protéger – tout aussi bien de l'oubli – des promoteurs et de l'Expo 2005.

Pour faire passer le message contestataire, la forêt est donc investie; on lui procure une visibilité qu'elle n'avait pas jusqu'alors. Le médium photographique est bien choisi qui – l'expression est adéquate – n'est rien d'autre qu'un *fixatif*: sous couvert de laisser parler la forêt, il équivaut à ces panneaux qui gèrent les pas des promeneurs: « ne pas toucher », « ne pas entrer », « prière de rapporter ses déchets », « attention aux feux ». Il fait du paysage un objet posé là. Procédant de la même *mise en art*, un panneau de bois, en bordure de rizière, capte l'attention du promeneur et indique que le lieu, dans sa présence, se suffit bien à lui-même: « *mori no gallery* », « galerie forestière » (*figure 4*). Une incontournable invitation au regard ou à l'acte photographique... La forêt, transformée en musée, s'offre ainsi à la visite guidée: les sentiers eux-mêmes y sont des parcours fléchés le long desquels d'autres panneaux qui affichent photographies et documents historiques aident le visiteur à prendre acte de la forêt-patrimoine culturel (*figure 5*). La forêt, au final, devient son propre objet d'exposition en même temps que son propre site d'exposition.

Les « anti » disposent donc de leurs arguments, de leurs dispositifs rhétoriques et de leurs dispositifs visuels. Les images qu'ils produisent, s'accumulant en un épais dossier au BIE, contribuent à convaincre le Bureau que le *satoyama* est définitivement trop local pour jamais être constitué en représentant universel. Ainsi, lors d'une des commissions qui réunit les membres du BIE et ceux de l'association Expo 2005, un représentant du BIE intervient pour dire que la formulation du thème, centré autour de l'idée de *satoyama*, est trop restreinte et il invite à en trouver une plus générale. Certains pays participants, argue-t-il, ont la mer ou bien le désert pour réalité naturelle immédiate et peineront, assurément, à se reconnaître dans le *satoyama*. Réitérant l'attention portée à ne pas imposer d'idées issues des pays développés, le BIE recommande finalement de garder le *satoyama* à titre d'expérience et non à titre de concept. Au regard des réalités naturelles, fondamentalement diverses, le *satoyama* ne peut prétendre contenir l'ensemble des nations participantes et chacune de leurs natures – autrement dit, s'il *présente* bien dans les photographies, il *représente* mal au sens politique du terme.

« Regardez la tour Eiffel ! »

Alors que je suis occupée à dépouiller quelques documents au BIE, trois hommes viennent s'installer dans la salle de réunions que j'occupe, s'inquiètent de me déranger et vont s'asseoir à l'autre bout. Deux d'entre eux, visiblement, sont du Bureau; ils reçoivent l'autre homme, venu en consultation: sa demande pour une exposition déjà formulée et avancée, il vient discuter du projet en cours – il est question de la Seine-Saint-Denis¹². Dans le cours de la discussion, il est aussi fait mention, en guise de comparaison, de l'exposition japonaise de 2005: « C'est bateau, tout rentre dedans! » Si le *satoyama* est en soi trop local, le thème de la sagesse de la nature ratisse trop largement. Le visiteur se voit ainsi déconseiller la formule du général (de l'universel?) et est invité à « cibler » le thème du projet qu'il soumet. Les membres du BIE se plaisent aussi à rappeler les critiques, formulées à la suite de l'exposition de Hanovre en 2000, qui visaient et tenaient pour révolue l'idée même d'exposition universelle: « Au niveau de l'architecture, par exemple, c'est bien évident qu'on ne pourra plus faire des choses comme à Paris. Regardez la tour Eiffel... » L'argument est bien connu des comités organisateurs de l'Expo 2005 – et si besoin était, ceux qui sont opposés au projet se font forts de le leur rappeler. L'Expo 1970 est ainsi mobilisée, par les uns comme par les autres, pour montrer que si, dans sa forme, elle était particulièrement adaptée à célébrer « un événement symbolique au travers duquel toute la nation glorifiait l'essor économique de la fin des années cinquante » [Yoshimi, 2000 : 210], elle ne peut guère servir que de contre-modèle pour celle à venir. Ainsi, tandis que l'on clame de-ci de-là la fin des expositions universelles, le projet d'Expo 2005, déployé dans les images produites par Kuma, est conçu pour mettre un « point final » aux expositions – une exposition qui serait une « contre-exposition¹³ » en somme, qui célèbre le passé glorieux des expositions universelles et en signe l'extinction, acte cathartique permettant de passer à autre chose, une autre société.

Si Kuma a été choisi pour être l'architecte en chef des plans de l'Expo 2005, c'est entre autres, explique-t-il, que sa « génération est appropriée à l'Expo 2005 ». S'inscrivant dans la noble lignée de ses prédécesseurs, il explique que ceux de la génération précédente ont déjà été impliqués dans des projets d'exposition: « Ito [Toyo] par exemple a travaillé sur Hanovre, et Ando [Tadao] a participé à Séville. » Avant eux encore, il y a ceux qui ont pris part à l'événement fondateur d'Osaka 1970. Référence obligée, l'Expo 1970 l'est de plusieurs façons: dans l'histoire des expositions universelles, elle est d'abord la première organisée en Asie; elle reste en outre l'exposition qui remporte le record de fréquentation avec plus de 64 millions de visiteurs: on répète ainsi à l'envi qu'un Japonais sur deux l'a visitée. Né en 1954, Kuma appartient à la génération de ceux qui, encore enfants, se sont émerveillés de ce qui constituait le clou de l'exposition: la pierre rapportée du premier voyage lunaire de 1969... Dorénavant architecte accompli, Kuma ne peut s'empêcher cependant de classer l'Expo 1970 dans la catégorie des expositions aux formes révolues. Succinctement, l'architecte retrace ainsi:

12 C'est là qu'aura lieu, en 2004, une exposition « reconnue » sur le thème de... l'image!

13 Minato Chihiro, communication personnelle.

« Au XIX^e siècle, les expos ont été créées comme des espaces pour exposer des objets. Au XX^e siècle, l'expo devient le pavillon dans lequel sont exposées des images, projetées sur de larges écrans. [...] Ce mouvement des expositions d'objets vers l'architecture et les images définissait la tendance sociale » [Kuma, 1997 : 102].

À chaque société et à chaque époque, sa mise en images. Et si, dans un des livres qui lui est consacré, Kuma reproduit celles de l'Expo 1970, c'est qu'elles rendent évidente, en contrepoint de celles, virtuelles, qu'il propose, une exploitation outrancière du site – le site y apparaissant *dépayagé*, comme on dit dévisagé¹⁴ (figure 6).

Forte de l'histoire des expositions, celle de 2005 entend ainsi en défaire la structure: tenant que « pour le XXI^e siècle, il est inutile de présenter à nouveau des pavillons comme il est inutile de projeter des images comme cela a été fait tout au long du XX^e siècle », l'Expo 2005 est conçue sans architecture *et* sans image [*ibidem*]. L'image a fait son temps – au sens propre du terme: elle a fait éclore la société de l'information. Mais elle n'est aujourd'hui plus capable d'impressionner, et ne flouera plus les esprits comme elle a su le faire. En lieu et place des pavillons nationaux, objets temporaires au devenir incertain, Kuma propose ainsi d'exposer « ce qui est *immuable* »: la forêt elle-même. Et plutôt que d'en faire un objet d'exposition au moyen d'un montage photographique par exemple, « plutôt que de visualiser une image de la forêt », il entend « donner l'expérience de la forêt, expérience qui ne peut être supportée par des techniques visuelles ni des dispositifs électroniques. [...] L'expo a ainsi pour but de permettre aux visiteurs de faire à nouveau l'expérience de ce qui est typique et ordinaire du point de vue du sujet » [*ibidem*]. La prochaine exposition a donc pour ambition non pas de donner à voir, mais de donner à sentir, à toucher. Autrement dit, de redonner aux acteurs leur réalité physique, la leur réattribuer, de force s'il le faut. Il n'y aura plus ce *décalage* induit par le déploiement de l'imagerie, l'homme pourra de nouveau *coller* à son environnement – en parfaite « harmonie ».

Kuma l'architecte est assurément l'homme de la situation. En plus d'appartenir à une nouvelle génération pour qui l'Expo 1970 n'est qu'un souvenir d'enfance, Kuma tient en outre que deux de ses réalisations au moins (l'observatoire de Kirozan

14 Pourtant, trente ans plus tôt, Kenzo Tange, à la tête du comité architectural d'Osaka 70, disait sa conscience qu'une exposition universelle qui, « dans ses formes originelles », consistait en « l'étalage de résultats techniques et scientifiques et de produits industriels – autrement dit, en une exposition de choses tangibles », ne passe l'épreuve du passage à une « société de l'information et de la communication ». Plutôt que de procéder à un nouvel étalage de choses, l'idée qui sous-tendait l'exposition 1970 était de procurer rien de plus qu'un espace de rencontres et d'échanges: « faire venir, des quatre coins du monde, ceux qui représentent la sagesse et la culture de l'humanité entière » afin qu'ils échangent « idées et émotions » [Tange, 1970 : 1]. Ainsi, trente années avant l'exposition 2005, l'exposition 70 faisait déjà vœu de renoncer au « monument physique, comme la tour Eiffel ou le palais de Cristal ». Le site d'exposition avait pour pierre angulaire une plaza, « monument mou et non pas dur » (*soft instead of hard*), un « environnement sensuellement perceptible », « un monument virtuellement sans forme qui ne ferait pas étalage de choses mais qui constituerait un réservoir d'informations et de communications » – « inoubliable » sans pour autant être immuable [2]. Les installations, en outre, sont ainsi faites qu'elles « dépassent à la fois une simple présentation de choses et une confiance aveugle dans les images »: elles utilisent largement la photographie, les lumières, le son et le mouvement afin de « créer un environnement multidimensionnel » [5]. Autrement dit, Osaka 70 entendait déjà, du moins du point de vue de l'architecte, en finir avec l'objet, en en faisant éclater les limites.

[Ehime 1994] et le théâtre Nô [Miyagi 1996]), fondées sur le principe de « symbiose du bâti avec la nature », ont fait connaître son goût pour les projets respectueux de l'environnement. Plus particulièrement, Kuma a su faire valoir, au cours de sa carrière, une « architecture invisible », qui se décline suivant trois modalités: l'une consiste à user de la topographie du site (*topos architecture*) pour enterrer ou camoufler le bâti, pour le fondre dans le paysage. Kuma Kengo est le promoteur, avec d'autres, d'une architecture qui *obéit* à la topographie du site naturel dans lequel le projet bâti vient s'inscrire. Il compte au nombre de ces architectes qui, selon Marie-Ange Brayer, envisagent « l'architecture non plus seulement comme objet mais dans sa relation au territoire » [Brayer, 2001]. La technique du « camouflage » ou de l'enterrement viendrait caractériser une architecture, celle de Kuma, celle aussi de Dominique Perraut¹⁵, qui « n'ajoute pas un objet au territoire mais est au contraire une extraction », un « retrait » au profit du paysage [*ibidem*]. L'objet architectural, de fait, devient invisible. En même temps qu'il s'applique à rendre invisible le cadre du bâti, Kuma revendique un usage discret, minimaliste, de la matière qu'il se plaît, suivant ses termes, à « parcellariser » [Kuma, 2000 a]. Prenant le bâti par le bout de la « monade », Kuma soumet les éléments qui le compose à une « molécularisation » systématique. Découpés en fragments géométriques, ils ne s'affichent plus en « masse solide » [Kuma, 2000 b] mais prennent la qualité, selon Kuma, de l'arc-en-ciel, « transitoire », « ambigu », réel sans l'être. L'architecte se fait alors fort de donner naissance non pas à des objets, mais à des « phénomènes » [*ibidem*]. Mais là où formes et matériaux continuent d'afficher, quels que soient les efforts pour les disséminer, leur *objectivité*, les technologies électroniques constituent la solution la plus radicale en ce qu'elles « dissolvent dans l'instant toutes les territorialités existantes et toutes les hiérarchies » [Kuma, 1997 : 6]. Kuma a ainsi déjà à son actif une rhétorique et d'autres projets architecturaux qui viennent donner du corps à sa proposition d'une architecture invisible pour l'Expo 2005.

Dessine-moi une exposition !

Accoutumé à « *figurer un objet qui n'existe pas encore* et dont il faut néanmoins définir les caractéristiques » [Pousin, 1991 : 128], l'architecte, fort des attributs qui caractérisent sa génération, est appelé à la rescousse d'un projet qui, on l'a vu, peine à convaincre des interlocuteurs multiples. « Donner des images au BIE » : telle est la requête que formule l'Association 2005 à Kuma Kengo en 1998. Le Japon, alors en compétition avec le Canada¹⁶, n'est pas encore finaliste

15 Voir, en particulier, les plans et dessins de la villa One, Côtes d'Armor, 1992-1995: y figurent, comme des signaux d'avertissement qui balafrent le dessin, les inscriptions suivantes: « No building!!! »/« façade » = « one villa/«dans la terre ». Dominique Perraut revendique, en outre, une « écriture blanche » – ultime sémiologie au travers de laquelle est censé se lire le projet de la bibliothèque nationale François-Mitterrand.

16 La ville de Calgary est l'unique concurrente au projet japonais. Intitulé « La terre – Un lieu à partager », le thème qu'elle propose n'est pas sans rappeler le thème japonais. Fils de son temps, le Canada affiche ainsi une même préoccupation, celle de la diminution des ressources naturelles, et une même quête: établir une harmonie entre l'homme et son environnement, repenser les relations de l'un à l'autre en renouant avec des valeurs atrophiées par la modernité et le développement technologique. Dans ce contexte, on comprend d'autant mieux que ce qui fera qu'un projet l'emporte sur l'autre, ce ne sera pas le thème lui-même, mais la *forme* donnée au thème. Pas les messages mais les formes d'expression.

et le projet Expo 2005 doit encore remporter l'adhésion. L'architecte est ainsi chargé de monter une scénographie adaptée, qui dissout les controverses et contente les différents partis en présence – une scénographie qui contente les locaux qui voient dans les travaux nécessaires un paradoxe insoutenable (détruire la forêt pour la mettre en scène); qui contente également le BIE et son souci d'une universalité équitable. Les « images » que Kuma est appelé à fournir constituent autant de pièces ajoutées au lourd dossier qui compte déjà les photographies protestataires. À la manière de Filatère qui, comprenant les désirs du prince, se met « rapidement à dessiner et à déterminer la situation et le style des palais qui devaient se trouver sur la place des Marchands » [Choay, 1996 : 222], Kuma a dorénavant tous les éléments en main pour donner figure au monde que l'association, compte tenu des contraintes que l'on sait, se propose finalement de faire naître.

La proposition d'une architecture invisible, déployée dans le cadre de l'Expo 2005, tient en deux dispositifs majeurs. Dans le premier, il s'agit d'user de la topographie du paysage afin de, littéralement, faire disparaître les pavillons en les enterrant : refusant le *monumental* et prenant le parti de la « symbiose » entre l'objet architectural et la nature, Kuma entend nier « l'expression architecturale autrement connue sous le terme pavillon ». Le montage visuel qui correspond à ce dispositif est conçu à partir de photographies réalisées par Kuma lui-même lors de sa visite du site. Comme celles que produisent les esthètes de la forêt Kaisho, les photographies de Kuma sont soumises à un traitement spécifique – à la différence près que les premières sont *issues* du traitement photographique tandis que les secondes constituent le point de départ du traitement. Numérisées, les photographies donnent à voir, en surimpression, l'occupation virtuelle du lieu une fois investi par l'exposition (*figure 7*) : « J'ai fait un arpentage du site, vu ses contours et ses espaces. Mais mon idée n'est pas de couper la terre comme c'est communément le cas en architecture, d'habitude les architectes commencent par faire un plan du site. Au contraire, je veux garder le paysage originel et construire une architecture *dans* le paysage. » Il lui importe avant tout « de sentir l'atmosphère, de sentir quelque chose du site lui-même » – « d'écouter le lieu » [Suzuki, 2000 : 4]. En se rendant sur le site prévu pour l'exposition, Kuma se défend ainsi d'opérer avec l'œil du géographe qui, du territoire, « extrait la carte, modèle du territoire » [LeMoigne, 1991 : 230] en faisant des relevés puis en les modélisant à l'aide de l'informatique. L'architecte ne fonde donc pas son programme visuel sur le plan, *cadre* architectural qui couperait l'objet du sujet – aussi sûrement que le fait, précisément, le cadre photographique. Mais il entend agir à la manière du poète en quête d'inspiration : concevoir « un modèle délibérément imaginaire » [*ibidem*] à partir du site ; et par dessus tout : laisser au site dicter son mode futur d'existence. Avec le *topos plan* et les images virtuelles, rien n'a donc disparu des balades et pique-niques dominicains, si chers aux amoureux de la forêt Kaisho (*figure 8*)...

Le second dispositif, plus radical du point de vue architectural, constitue une solution intéressante au problème du caractère trop local du *satoyama*. Il consiste à pourvoir le visiteur lui-même d'un dispositif technique, le STHMD (*See-Through Head-Mounted Display*), susceptible de constituer l'espace boisé, espace d'exposition, en « source même de l'expérience » [Pavarini, 1999 : 48]. Avec l'aide de son ami

d'enfance Hirose Michitaka, qu'il qualifie de « *otaku* informatique¹⁷ », Kuma conçoit un dispositif qui colle au plus près du corps: des lunettes virtuelles. Et l'architecte d'expliquer que, par cet appendice, l'image, conçue par ordinateur et projetée sur les lunettes, est « surimposée à la réalité » – la nature s'en trouve « augmentée ». Kuma entend ainsi constituer un « espace hybride » [Pavarini, 1999 : 7] qui fait usage de toutes les propriétés du monde naturel mais *ajoute* d'autres référents. Associé à la *topos architecture*, le STHMD a ainsi pour effet, plutôt que de détruire le paysage en y construisant un objet, de l'enrichir d'une couche de réalité supplémentaire.

Les images issues, en même temps que constitutives, de ce dispositif donnent à voir cette réalité augmentée – celle-là même que nous pourrions voir munis des lunettes pendant notre visite de l'exposition. Transformant la forêt en scène théâtrale numérisée, le STHMD rend visibles et perceptibles les qualités de ses acteurs: celles des arbres par exemple, celles aussi de ses personnages de contes de fée, ses nymphes, ses muses (*figure 9*). Dans la forêt se joue quelque chose, mais quelque chose que, dorénavant, chacun d'entre nous peut voir. Le *satoyama* devient un espace déchiffrable. Plus encore: il se met à parler, l'arbre regardé gagne un nom, un poids, un âge, une fonction, une famille – autrement dit, il devient lui-même sujet (*figure 10*). Tandis que, dans les photographies, le *satoyama* ne parlait de lui-même qu'à ceux qui, Japonais, l'avaient parcouru, il est comme un livre immédiatement ouvert dans les images virtuelles de Kuma. Il n'est pas nécessaire de posséder la culture du *satoyama* pour saisir tout ce qu'il a à offrir: le dispositif virtuel opère comme un *assistant* – une prothèse – à l'émotion naturelle. Les lunettes font ainsi passer de l'ordre de la *représentation* commémorative, qui fonctionne par associations identitaires, à celui de la *relation immédiate*. Technicisée, hautement médiatisée, la relation à la nature peut s'opérer suivant un langage commun.

C'est en appareillant le sujet humain que l'architecte entend, au final, modifier la relation entre le visiteur et l'environnement naturel. Dans la relation, c'est donc tout autant la nature qui est *affectée* que le visiteur: muni d'un système de connaissances incorporé, le visiteur passe acteur; quant au *satoyama*, il peut enfin jouer son propre rôle – pour tous. Un seul dispositif subtil, un attribut technologique vient modifier la relation en réattribuant à chacun des protagonistes sa propre épaisseur, sa propre densité. Le dispositif rendrait ainsi possible le passage de l'immobilité d'un dispositif spatial dont la signification n'est pas à portée de tous, « d'une histoire figée dans un nom propre » [Royoux, 1998 : 63], à la dynamique d'une relation qui a dorénavant tous les atouts pour se construire et se développer. Dérivé de son concept de « jardin numérique », défini comme « suspension de sens créant un lieu neutre, idéal » [Pavarini, 1999 : 7], Kuma donne naissance à un *satoyama numérique* qui, seul, remplit les conditions d'une exposition internationale.

17 Sharon Kinsella explique [Kinsella, 2000] qu'à l'origine, le terme *otaku* était celui par lequel les fans de chanteurs populaires se désignaient. Il prit une connotation différente au début des années quatre-vingt-dix, à la suite de l'affaire criminelle Miyazaki, et de la découverte, dans l'appartement de l'homme, assassiné en 1989 par une jeune fille, de milliers de *mangas*. Le terme commence alors à désigner des pratiques obsessionnelles, particulièrement celles que l'on assimile à un retrait du monde réel: *mangas*, jeux vidéo, informatique.

*

Kuma met l'invisibilité de son architecture et le support virtuel au service d'une occupation controversée de l'espace. Constitué le long d'une chaîne d'épreuves, le scénario qu'il propose doit tenir ensemble le *satoyama* et ses particularités indigestes, l'Expo 1970 et sa mémoire collective, le bâti architectural et le territoire. Du *satoyama* et de ses spécificités, il parvient à faire un espace générique, universel, approprié à la « redécouverte de la sagesse de la nature ». Il use, en outre, du legs de l'Expo 1970 comme d'un levier pour démanteler les dichotomies caractéristiques de la modernité, des expositions précédentes tout autant que de la pratique architecturale en général: celle entre le sujet et l'objet, celle entre l'objet et sa représentation. Actualisant pour l'occasion le concept d'architecture invisible, il prétend avoir raison, enfin, de *l'objet* architectural.

Dans l'entreprise générale que constitue l'Expo 2005, le scénario de Kuma a su répondre ainsi aux attentes des organisateurs: compte tenu du climat d'adversité dans lequel il s'est déployé, on attendait avant tout de lui qu'il agisse comme un *argument*, bel et bien pictural, au sein d'une rhétorique propagandiste plus vaste. Le projet *ancré* (dans la forêt Kaisho), l'équipe des concepteurs est dissoute et remplacée par un *groupe de producteurs*. Un an après avoir donné au BIE les images que l'on sait, Kuma Kengo regarde aujourd'hui d'un œil distant celles que proposent les producteurs: « Shin'ya Izumi, Kikutake et Shizaburo sont trois vieux messieurs qui ont déjà l'expérience des expositions à Okinawa ou à Osaka. [...] C'est difficile de travailler avec eux parce que leur idée de l'exposition est celle de 1970. » Les images proposées à la commission du BIE en décembre 2001 laissent effectivement apprécier l'écart (*figure 11*) entre le script initial et le modèle de sa réalisation – mais ceci est une autre histoire. Si l'Expo 2005 risque fort, aux dires de certains, de ressembler finalement à une « foire locale », Kuma, néanmoins, reste satisfait: le projet proprement architectural se retrouve sur la touche (achopant sur un point et non des moindres: invisible, sans objet et sans image, il fait très peu l'affaire des investisseurs), mais le projet virtuel est maintenu. L'architecte continue d'y travailler avec son ami Hirose. Organisés en comité spécial « pavillon virtuel », ils ont encore quelques années devant eux pour répondre « essentiellement à des questions techniques, quelles machines utiliser, un système Sony ou autre chose ».

La première vie de l'Expo 2005, articulée autour d'un projet rhétorique et visuel dont nous avons cherché à cerner les mécanismes, s'achève ainsi. Elle montre la constitution progressive d'un scénario utopique qui entendait venir à bout de « l'intégration, laborieuse et subversive, de paramètres qui s'appellent, en particulier, le corps, la nature, la technique: corps à réapproprier et à réintégrer dans l'espace de ses parcours; nature à réinvestir et à réapprendre, par le corps précisément; technique à démystifier, à affranchir des idéologies qui l'encensent ou la condamnent sans nuance ni alternative » [Choay, 1996 : 347]. Dans cette perspective, le montage virtuel était propre à réaliser cet acte de foi en tant qu'il laissait la nature être son propre sujet et en tant qu'il *perforrait* l'expérience du sujet humain.

BIBLIOGRAPHIE

- ASSOCIATION COMMÉMORATIVE POUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE JAPONAISE [1972 a], *Rapport officiel sur l'exposition universelle du Japon, Osaka 1970*, vol. 1, Tôkyô, Kyodo Printing co., Ltd., Dai-Nippon Printing co., Ltd., Toppan Printing co., Ltd.
- ASSOCIATION COMMÉMORATIVE POUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE JAPONAISE [1972 a], *Rapport officiel sur l'exposition universelle du Japon, Osaka 1970*, vol. 3, Tôkyô, Kyodo Printing co., Ltd., Dai-Nippon Printing co., Ltd., Toppan Printing co., Ltd.
- BERQUE A. [1986 a], *Le Sauvage et l'Artifice – Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 314 p.
- BERQUE A. [1986 b], « La forêt de l'identité », *Corps écrit*, 17: 143-148.
- BRAYER M.-A. [2001], « Un art du paradoxe : jardins, bocages et forêts dans l'architecture », communication lors du colloque *Furor Hortensis: une autre perspective*, Kyôto, Villa Kujoyama et Institut franco-japonais du Kansai, 29 novembre-1^{er} décembre 2001.
- BREUEL B. (éd) [2000], *Expo 2000 Hannover – Catalogue officiel de l'Expo 2000*, Hanovre, Expo 2000 Hannover GmbH et Bertelsmann Event Media GmbH, 526 p.
- CHIOAY F. [1996], *La Règle et la Méthode – Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 379 p.
- CLÉMENT G. [1999], *Le Jardin planétaire – Réconcilier l'homme et la nature*, Paris, Albin Michel, 127 p.
- EVENO CL., CLÉMENT G. [1997], *Le Jardin planétaire*, La Tour d'Aigues, L'Aube-TNDI Châteauevallon, 1997
- FRIZOT M. (éd.) [1994], *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 775 p.
- GA JAPAN [1999], *Kuma Kengo DIGITAG (Kuma Kengo tokuhon DIGITAG)*, Tôkyô, ADA Edita, 221 p.
- GILLICK L. [1998], « Le futur doit-il aider le passé? », in *Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huygue, Philippe Pareno*, ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris: 18-27.
- HAYASHIDA M. [2000], *Les Quatres Saisons de la forêt Kaisho (Kaisho no mori no shiki)*, Nagoya, KTC Chuo, 62 p.
- KINSELLA S. [2000], *Adult Manga*, Honolulu, University of Hawaii Press, 228 p.
- KNIGHT J. [1996], « When Timber Grows Wild – The Desocialisation of Japanese Mountain Forests », in G. Palsson, Ph. Descola (ed), *Nature and Society – Anthropological Perspectives*, London, New York, Routledge: 221-239.
- KUMA K. [1997], « Digital Gardening » (*Dijitaru gâdeningu*), *Space Design – Monthly Journal of Art and Architecture*, 398: 6-132.
- KUMA K., [2000 a], « Particle on Horizontal Plane » (*Suihei menjô no ryûshî*), *JA – The Japanese Architect*, 38: 120.
- KUMA K. [2000 b], « Dissolution of Objects and Evasion of the City » (*Obujekuto no kaitai, toshi no kaihi*), *JA – The Japanese Architect*, 38: 58.
- LEMAIRE S., BLANCHARD P., BANCEL N. [2001], « 1931! Tous à l'Expo... – Un événement oublié de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, 10 janvier.
- LEMOIGNE J.-L. [1991], « La complexité de la correspondance du modèle au réel: l'échelle, cette correspondance capitale », in Ph. Boudon (éd.), *De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle*, Paris, Puf: 227-248.
- MUSÉE D'ART DE LA VILLE DE KAWASAKI DÉDIÉ À OKAMOTO TARO [2000], *Taro Okamoto – Expo'70: the Message from Tower of the Sun*, Kawasaki, Musée d'art de la ville de Kawasaki dédié à Okamoto Taro, 154 p.
- PAVARINI S. [1999], *Kengo Kuma – Geometries of Nature*, Italie, L'Arca Edizioni, 100 p.
- POUSIN F. [1991], « La représentation: virtualité de la figure architecturale », in Ph. Boudon (éd), *De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle*, Paris, Puf: 119-144.
- ROYOUX J.-C. [1998], « La vie dans les plis de la représentation chez Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huygue et Philippe Parreno », in *Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huygue, Philippe Pareno*, ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris: 62-78.
- SORENSEN A. [2001], « The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the 21st Century Tokyo », in *Cycle de lectures donné à l'université de Tôkyô*.
- SUZUKI H., KUMA K. [2000], « A Return to Materials », *JA – The Japan Architect*, 38: 4-5.
- TAKATA Y. [2000], « Gilles Clément and the 21st Century Garden », in S. Nakazawa (ed), *Feature: a Contract with Nature, Coucou no tchi*, 2: 130-139.

- TANGE K. [1970], « The Basic Concept of Expo'70 », in *Structure, Space, Mankind – Expo'70, a Photographic Interpreter*, Association commémorative pour l'exposition universelle japonaise, Osaka, The Second Architectural Convention of Japan: 1-5.
- YAZAKI S. [1995], *La Forêt Kaisho – Fantaisie des quatre saisons*, Tôkyô, Fûbaisha.
- YOSHIMI S. [2000], « Le début d'une société fondée sur une participation citoyenne (*Shimin san-kakei shakai ga hajimatteiru*) – 1 », *Sekai*, 12: 209-218.
- YOSHIMI S. [2001], « Le début d'une société fondée sur une participation citoyenne (*Shimin san-kakei shakai ga hajimatteiru*) – 2 », *Sekai*, 1: 269-278.

Hors-texte



© IRD/Augustt.

Portrait en pied d'une jeune femme,
réalisé dans le Studio du Nord (1985-1990).



© IRD/Augustt.

Deux enfants photographiés devant le pagne
de leur mère (il s'agit de la jeune femme
de la photo ci-dessus)
(1985-1990).



© IRD/Augustt.

Deux gendarmes photographés en extérieur dans un village de la région de Korhogo (1985-1990).



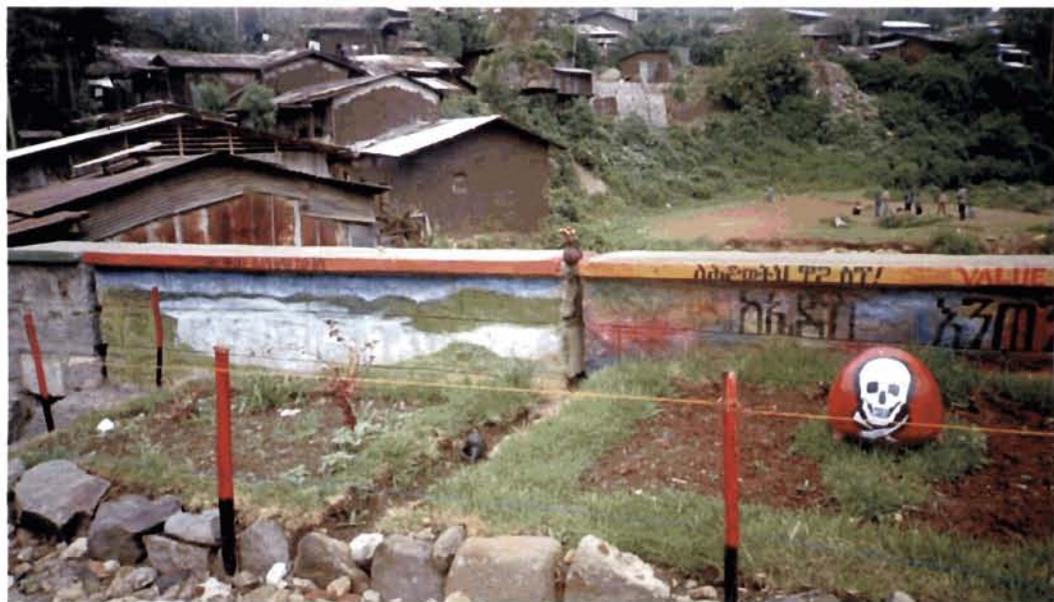
© IRD/Augustt.

Jeune couple photographé en extérieur dans un village de la région de Korhogo (1985-1990).



© D. Couret, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Le pot à café traditionnel entouré de tasses, érigé en sculpture, est un rappel de la tradition d'hospitalité et une invitation faite au passant.



© D. Couret, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Têtes de mort emblématiques du sida accompagnées de messages menaçants, incitant à la prudence et à une conduite responsable.



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Mur décoré avec les symboles nationaux: stèle d'Axoum, église de La Libela, mais aussi tête de mort symbolisant le sida.



© D. Couret, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Sarabande morbide pour accompagner un message contre le sida: « Que cesse la mort causée par le sida », cette image est une reprise encouragée par des ONG et sa réplique existe ailleurs.



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Le château de Gondar et la signature de l'artiste: « Thomas ».



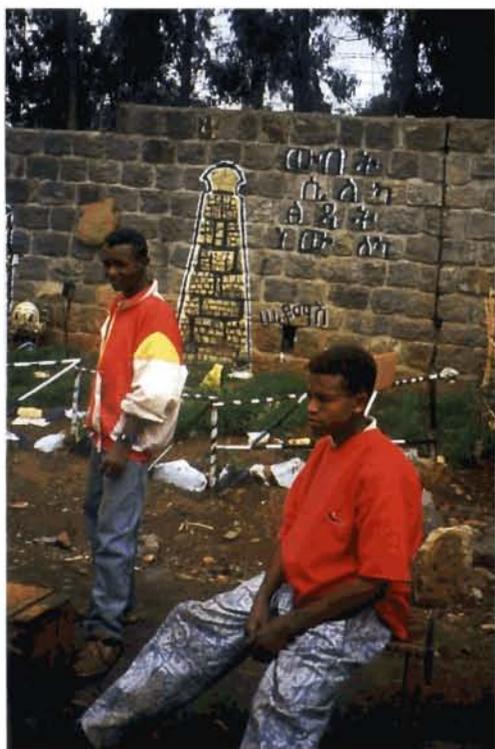
© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Femme assise sous un arbre et pointant son index vers un message difficile à décrypter,
peut-être « Protégeons nos sœurs (les femmes) contre tout type d'agression »
(message rencontré dans d'autres jardins).



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Figure traditionnelle du couple d'*azmaris* (chanteurs griots) avec l'homme jouant d'une viole et la femme exécutant une danse avec le message : « Que chacun veille à la propreté de son environnement » et, plus loin, une menace non dévoilée : « Si jamais tu pisses ! »



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Stèle d'Axoum et son auteur. L'artiste a utilisé les pierres du mur dans le motif de la stèle;
le message est limpide: « La beauté est donc mesurable par la propreté ».



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba. Image populaire du coureur champion, ici c'est Abeba Bikila qui est représenté avec ses pieds nus rappelant les conditions de sa victoire aux Jeux olympiques de Rome.

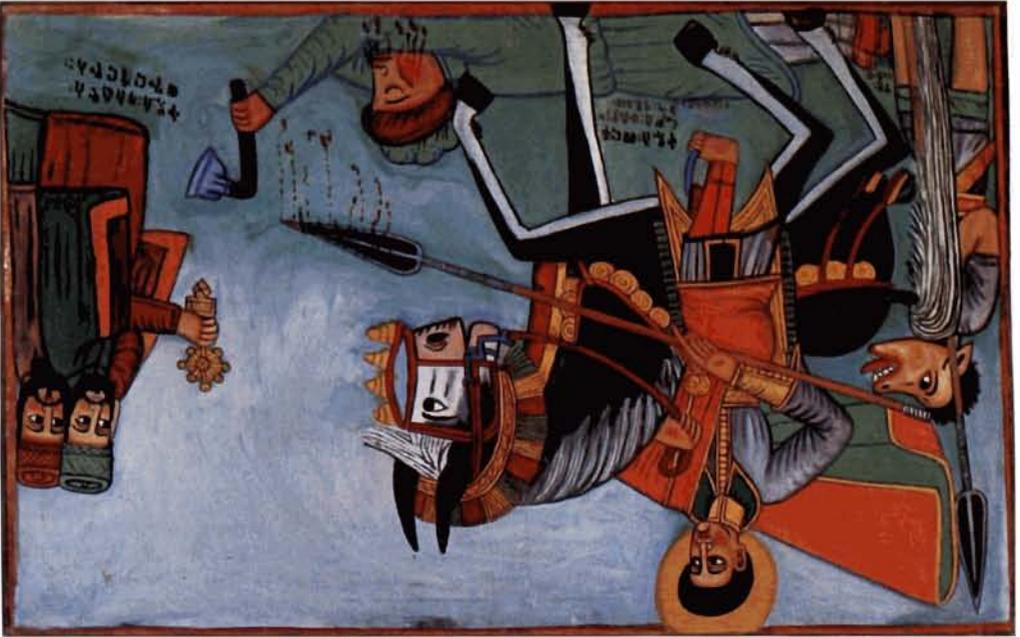


Photo d'une peinture éthiopienne ancienne, Saint Mercorios, un exemple de représentation traditionnelle, dans une posture guerrière, des saints et archanges du panthéon orthodoxe. Elle présente bien toutes les caractéristiques aujourd'hui magnifiées des jeunes paladins, figures et héros patriotiques des époques glorieuses des empereurs Théodros et Ménélik II.



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba. Représentation d'une figure héroïque nationale: l'empereur Théodros, réunificateur de la nation éthiopienne, accompagné du drapeau éthiopien. Curieuse cohabitation entre ces figures emblématiques nationales et l'utilisation décorative du pneu, matériel moderne et de récupération.



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba. Murs en tôle ondulée décorés de l'image d'un couple d'*azmaris* (griots chanteurs), à l'arrière-plan un homme avec sa fiole de *tef* (hydromel) : scène épique à l'ombre du drapeau national et de la menace : « Si jamais tu pisses ! »



© B. Tamru, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Suite de la scène précédente : un autre consommateur de *tej* et une image champêtre
d'un lac avec flamants roses et lion, symbolisant les paysages touristiques de l'Éthiopie
et accompagné du message : « Sur la découverte de la beauté ».



© D. Couret, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.



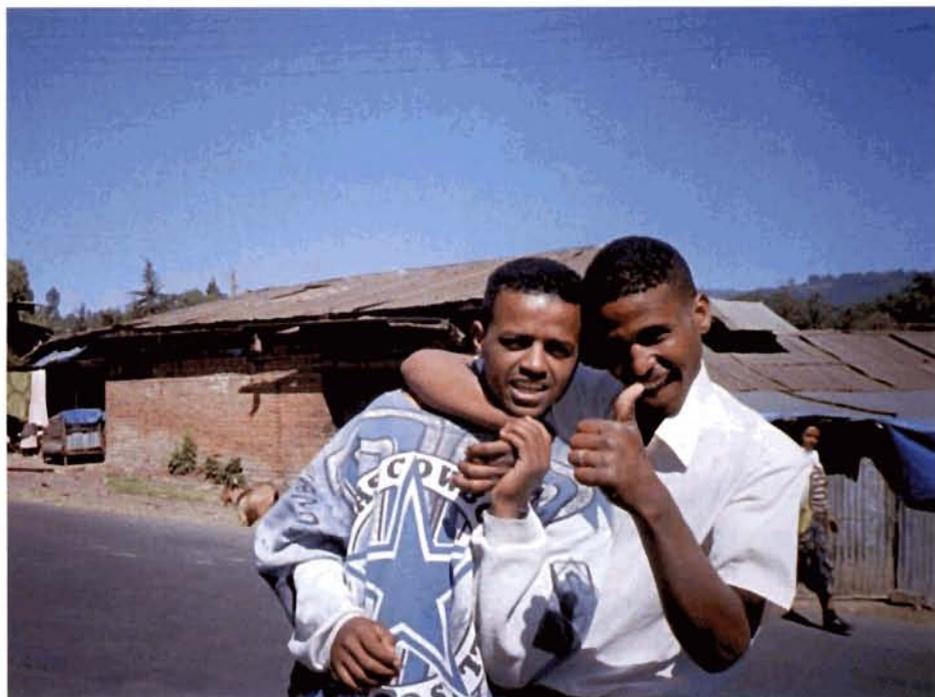
© D. Couret, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba. Parmi tous leurs messages, les trois jeunes réalisateurs du jardin ont inscrit les premières initiales de leur nom, tel un logo d'entreprise, et leurs principales compétences professionnelles.



© D. Couret, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba. Les jeunes ont ici agrémenté leur jardin d'un kiosque en bambou où il est possible de s'asseoir à l'ombre et qui peut servir de décor pour les mariages.



© D. Couret, avril 2001.

Les jardins réalisés par les jeunes dans les quartiers d'Addis-Abeba.
Les jardiniers improvisés en train de poser.

Notes de lecture

Thomas TUFTE

*Living with the Rubbish Queen. Telenovelas,
Culture and Modernity in Brazil*

Luton (G.-B.), University of Luton Press,
2000, 277 p.

Dans cet ouvrage, rédigé en anglais, l'auteur (un anthropologue danois) nous présente les résultats d'une enquête de terrain effectuée sur l'usage des *telenovelas* au Brésil au début des années quatre-vingt-dix, avec le souci constant de les mettre en perspective du point de vue théorique et méthodologique grâce à sa connaissance approfondie de la littérature dans ce domaine.

Une *telenovela* est un produit télévisuel du genre série, fabriqué de façon industrielle en Amérique latine (Brésil, Mexique et Venezuela essentiellement) et littéralement taillé sur mesure pour répondre de façon étroite aux besoins et attentes des publics latino-américains. Les *telenovelas* sont exportées dans le monde entier et notamment en Afrique de l'Ouest où j'ai eu l'occasion récemment d'étudier les modalités de leur réception au Sénégal.

L'auteur commence par faire un historique des théories relatives aux médias visuels et à la communication qui se sont succédé sur le continent latino-américain de 1960 à nos jours. Chemin faisant, il cite de nombreux travaux latino-américains (brésiliens mais aussi mexicains, colombiens, vénézuéliens, etc.) qui attestent de l'ancienneté et de la vitalité de la réflexion dans ce domaine, contrairement à ce que l'on peut observer en Afrique, où les études sur les médias visuels sont quasiment inexistantes, surtout du côté francophone, alors même que les sociétés africaines sont travaillées de longue date par la photographie et le cinéma et que la télévision y connaît un essor remarquable.

Parmi les raisons invoquées par l'auteur pour expliquer cette riche production latino-américaine, j'ai retenu : d'une part, le développement rapide et important de la télévision en Amérique latine où elle joue un rôle central dans les recompositions sociales et identitaires, d'autre part, le fait que la culture populaire – dont les médias font partie intégrante – est devenue un champ de recherche privilégié pour les chercheurs latino-américains, avec une focalisation sur la vie quotidienne en tant que matrice de production de sens et de formation des identités.

Dans cette perspective, le receveur d'un programme télévisé n'est pas seulement le décodeur d'un message, mais aussi un producteur de sens, cette conception des choses n'étant pas sans conséquence sur le plan méthodologique, avec l'adoption par l'auteur d'une méthode relevant d'une ethnographie des médias (*media-ethnography*) qui associe l'étude, au niveau macrosocial, des modalités de production et de diffusion de ce genre télévisuel particulier qu'est la *telenovela* à l'étude micro-sociologique des interactions entre médias visuels et vie quotidienne.

L'auteur met en œuvre la notion de « communautés interprétatives » qui forment autant de médiations incontournables entre les individus et le processus d'appropriation d'un bien culturel comme la *telenovela*. Parmi les éléments qui jouent un rôle central dans la construction de ces communautés interprétatives, il mentionne notamment ces communautés de voisinage (*neighbourhood cultures*) qui se développent dans les quartiers populaires situés à la périphérie des grandes villes et dont la cohésion est assurée en grande partie par les réseaux féminins.

Les relations étroites qu'entretiennent les médias – et en particulier la télévision – et le monde politique au Brésil sont ensuite mises en évidence. On apprend ainsi que le

développement de la télévision brésilienne a été étroitement associé à l'effort mené durant vingt ans (1964-1984) par le régime militaire pour unifier cet immense pays, créer une identité nationale et exercer un contrôle politique et idéologique sur le pays. L'instrument privilégié pour atteindre ces objectifs fut, d'un côté, la mise en place des infrastructures nécessaires à la diffusion des programmes télévisés à l'échelle nationale et, de l'autre, le développement d'une puissante industrie télévisuelle dominée par l'entreprise TV Globo, qui est devenue le plus grand producteur de fictions télévisées au monde.

Un chapitre entier est entièrement consacré à l'étude des *telenovelas* en tant que genre télévisuel spécifique qui plonge ses racines dans trois types de divertissement populaire répandus au Brésil: les récits oraux, le cordel (littérature populaire écrite/orale), le cirque. Par ailleurs, l'auteur met en évidence la filiation directe de la *telenovela* avec les *radio-novelas* et, de façon plus lointaine, avec le feuilleton littéraire du XIX^e siècle. En mettant l'accent sur le versant narratif des *telenovelas*, considérées avant tout comme des récits en images, l'auteur s'inscrit dans le fil d'une approche très répandue dans les sciences sociales, qui consiste à immobiliser cette folle du logis scientifique que constitue l'image dans la camisole de l'analyse structurale. Ainsi, dans ce cas, rien n'est dit sur l'usage de la photographie (notamment sous la forme du roman-photo) et du cinéma qui ont précédé la télévision et qui ont, en quelque sorte, préparé le terrain pour la réception des *telenovelas*. À la décharge de l'auteur, je précise qu'il s'agit là d'un vaste chantier encore largement en friche. Si cette analyse très classique m'a laissé sur ma faim, j'ai en revanche été fasciné par tout ce que l'auteur nous apprend sur les modalités de production des *telenovelas* et notamment sur le fait qu'elles sont construites dans le cadre d'un processus interactif entre les producteurs et le public qui en font des œuvres ouvertes (*open-works*). En effet, l'écriture d'une *telenovela* se fait simultanément à sa diffusion (au maximum, le scénariste a une vingtaine de chapitres d'avance), ce qui permet de modifier en cours de route le scénario initial en fonction de l'actualité sociale et politique et surtout des réactions du public qui sont mesurées, tant sur le plan quantitatif que qualitatif, par des instruments d'une sophistication extrême. Cette stratégie de communication a pour but d'augmenter la rentabilité déjà très élevée du pro-

duit en question, les profits étant réalisés au travers de la vente de spots publicitaires, de produits médiatiques dérivés (disques) ainsi que par la commercialisation des *telenovelas* à l'étranger.

Passant à l'énoncé des résultats de son enquête, l'auteur va décrire en détail le cadre de vie de ses treize informatrices privilégiées (âgées de 13 à 63 ans), qui ont en commun un ensemble de caractéristiques socioéconomiques: ce sont des migrantes de première ou deuxième génération en provenance de zones rurales, qui habitent dans des quartiers pauvres, vivent en couples et ont une passion pour les *telenovelas*. Toutes ces femmes partagent un certain nombre de valeurs (le sens de la responsabilité envers la famille étendue, un haut degré de loyauté envers les parents de sang, une solidarité développée entre femmes) et une aspiration à une vie meilleure (dont témoignent les soins apportés à leur apparence corporelle) qui expliquerait leur engouement pour des *telenovelas*, qui mettent en scène des personnages féminins qui leur sont culturellement proches.

On observe qu'en Afrique, les femmes constituent la majorité du public des *telenovelas*, mais que des hommes aussi s'y intéressent et surtout, on note la présence d'un grand nombre d'enfants et d'adolescents des deux sexes qui sont littéralement socialisés et éduqués devant les récepteurs de télévision par leurs mères, tantes, grands-mères et sœurs. C'est un aspect des choses qui n'est pas abordé par l'auteur, probablement en raison du biais méthodologique que constitue un échantillon restreint composé uniquement de femmes.

L'auteur se penche sur les usages sociaux de la télévision tels qu'ils apparaissent à travers les pratiques de ces treize informatrices. Par usages sociaux, il faut entendre la manière dont la localisation du récepteur de télévision, le flot des programmes et notamment des *telenovelas* vont structurer l'organisation de l'espace, du temps et des rapports sociaux dans le territoire domestique. Avec comme résultat qu'au Brésil comme au Sénégal, la consommation de programmes télévisés apparaît comme un élément central dans l'organisation du temps, dans la mesure où il impose une prise de conscience du flux temporel et une organisation rationnelle de ce dernier en même temps qu'il favorise le resserrement des liens au sein du groupe familial et des réseaux féminins.

L'auteur tente d'expliquer le succès des *telenovelas* auprès des femmes brésiliennes à partir d'une étude centrée sur une *telenovela* – il s'agit de *La Reine des ordures*, qui donne son titre à l'ouvrage. Les éléments clés sont, en premier lieu, l'histoire d'amour qui joue un rôle essentiel en tant que porte d'entrée émotionnelle dans le récit par le biais d'une identification très forte, mais aussi la famille (son évolution, ses conflits) qui est au centre des *telenovelas* comme elle est au centre de la vie des spectatrices, à la différence près que, dans les *telenovelas*, la fin est toujours heureuse. La mobilité sociale ascendante du principal personnage féminin est un thème récurrent dans les *telenovelas* qui offrent une vision particulière des rapports de classe selon laquelle les pauvres peuvent parvenir à s'élever dans la société en luttant activement, le prix à payer étant les humiliations que leur font subir les riches.

Au terme de son analyse, l'auteur avance que l'énorme succès des *telenovelas* auprès des femmes brésiliennes pauvres s'explique par la dichotomie existant entre la société très hiérarchisée dans laquelle elles vivent au quotidien et leurs aspirations individuelles à une vie meilleure. En permettant l'articulation des sentiments et des identités au moyen d'un investissement émotionnel important, les *telenovelas* font sens pour celles qui les regardent et les incitent à fabriquer du sens en stimulant le dialogue au sein du réseau social. Même si, dans certains cas exceptionnels (l'auteur en livre quelques exemples), les *telenovelas* ont pu être à l'origine de changements sociaux, elles favorisent plutôt le *statu quo* et l'intégration sociale que la remise en question de l'ordre social existant. Les résultats de cette analyse ne sont sans doute pas exportables tels quels dans d'autres contextes sociétaux et culturels. Ainsi, d'après les observations que j'ai pu faire au Sénégal, il apparaît que les *telenovelas* peuvent jouer un rôle de catalyseur discret du changement social, en ce sens qu'au terme d'un processus de déconstruction plus collectif qu'individuel, les femmes vont isoler certains éléments et s'en servir pour faire bouger les relations avec leurs proches, et notamment les hommes.

Dans tous les cas, je ne peux que me joindre à l'appel pressant que lance l'auteur au terme de son ouvrage pour que fleurissent les études ethnographiques sur les usages sociaux des *telenovelas* à travers le monde. J'ajouterai, à partir de mon expérience personnelle, qu'il

s'agit là d'une excellente porte d'entrée pour étudier l'impact culturel de la mondialisation. Chercheur(e)s, à vos plumes, je veux dire à vos écrans (de télévision)!

Jean-François Werner

FEMMES D'AFRIQUE

Mireille LECARME-FRASSY
Marchandes dakaroises entre maison et marché. Approche anthropologique
Paris, L'Harmattan, 2001, 267 p.

Jeanne-Françoise VINCENT
Femmes Beti entre deux mondes. Entretiens dans la forêt du Cameroun
Préfaces de Françoise Héritier et de Denise Paulme
Paris, Karthala, 2001, 242 p.

Selon Mireille Lecarme-Frassy, jusqu'en 1960, les Africaines n'étaient évoquées, par les hommes et les femmes ethnologues, que dans l'étude des systèmes de parenté comme objets d'échange permettant la reproduction des groupes sociaux, le statut d'informatrice leur étant dénié. Denise Paulme a rompu en 1960 avec cette tradition en se centrant sur la condition féminine. Douze ans plus tard, Colette Le Cour Grandmaison a développé l'existence, chez les Lébous de Dakar, de deux sous-cultures, l'une masculine, l'autre féminine, qui permet aux femmes de déjouer les règles de la domination masculine. Sa problématique est celle des statuts et des rôles sociaux issus de la théorie fonctionnaliste américaine. Ces deux auteurs ont contribué à développer une image d'une femme africaine autonome financièrement, disposant de ses ressources sans contrôle masculin et exerçant un pouvoir économique, rejetant la référence au modèle occidental de libération féminine. Depuis les années soixante-dix, les recherches féministes ont mené une réflexion sur la notion de rapport social, distinct de la différence biologique entre les sexes, et ont émis l'hypothèse de systèmes de genre variables selon les sociétés. Les livres cités vont permettre de préciser ce cheminement. S'ils portent sur les femmes de deux sociétés africaines fort différentes, il n'en est pas moins intéressant de comparer leurs méthodes et leurs problématiques.

Jeanne-Françoise Vincent s'interroge sur les transformations qu'ont connues les Beti, qui

appartiennent au groupe Pahouin et habitent la grande forêt équatoriale près de Yaoundé, depuis la rencontre avec la colonisation, ici réduite, aux missionnaires allemands puis français, alors que Mireille Lecarme-Frassy étudie des marchandes de poissons d'un quartier d'habitat précaire à la périphérie de Dakar. Leurs méthodologies sont assez différentes, voire opposées. Le livre de Jeanne-Françoise Vincent¹ est la réédition d'un livre publié en 1976, qui transcrivait dix-sept entretiens menés en 1967 et 1971, augmentée de onze entretiens de 1998. Deux textes de respectivement 40 et 16 pages synthétisent les enseignements de ces entretiens. Ceux-ci, de durée très inégale, ont été réalisés avec l'aide d'interprètes au cours de trois courts séjours, à la demande d'un chercheur travaillant sur la christianisation en milieu beti, qui sentait les réticences des femmes à lui parler. Les trois séries d'entretiens font intervenir surtout des femmes âgées, de 60 à 82 ans², à qui il a été demandé de préciser les changements intervenus depuis leur naissance. Deux des entretiens de 1998 se terminent brutalement parce que des femmes refusent de donner des entretiens non payés alors que les Blancs gagnent beaucoup d'argent en les publiant. Généralement, le ton est beaucoup plus critique en 1998 par rapport à la colonisation, et notamment aux missionnaires qui refusaient de considérer la religion traditionnelle comme une vraie religion et qui faisaient travailler durement les femmes sur leurs plantations, ce qui fait évidemment s'interroger sur le poids du non-dit dans les précédents entretiens. Une seule femme de 70 ans en 1998 évoque les travaux forcés et le rôle des chefs dans leur organisation³. Les femmes s'expriment peu sur leur désir, de relations sexuelles ou d'enfant, mais les ques-

tions ne concernaient pas du tout ces thèmes, puisqu'elles portaient sur le changement et les rites féminins. Mireille Lecarme-Frassy ne croit guère à la méthode biographique, qui pourrait faire croire à un quasi-mutisme des femmes, qui n'ont qu'un discours convenu sur les tâches féminines et masculines. Pourtant, si les entretiens de Jeanne-Françoise Vincent ne laissent guère de place à l'expression de sentiments, ils n'en sont pas moins fort instructifs sur les pratiques matrimoniales. De plus, les femmes âgées ont sans doute plus de temps et sont moins fatiguées que les marchandes de Dalifort, qui s'assoupissent pendant leur seule heure de pause. Mireille Lecarme-Frassy a donc préféré mener un travail de terrain de sept mois entre 1982 et 1986, comprenant l'observation des interactions sur le marché de Dalifort, observation centrée principalement sur vingt revendeuses de poissons, et accompagnée de relevés de budget-temps et de nombreux entretiens, qui n'ont été formels qu'avec des hommes.

Six femmes beti interviewées en 1967 ou 1971 disent avoir été mariées toutes petites: de 2 à 7 ans, trois autres entre 14 et 15 ans ou lorsqu'elles avaient déjà des seins, ce qui est également le cas de la seule femme qui donne un âge de mariage en 1998. Une seule femme note qu'elle n'a pas été mariée enfant parce que cela avait été interdit et une autre parce qu'elle était de famille riche. Ni les filles ni les mères n'étaient consultées: « On les garrottait et on les livrait au cas où elles refuseraient. » Avec l'arrivée des missionnaires, les mariages des garçons et des filles purent échapper en partie au contrôle lignager, notamment en se réfugiant dans les internats féminins. La plupart des marchandes de Dalifort, nées une cinquantaine d'années après les premières enquêtes beti, ont également vécu un premier mariage imposé par la famille. Elles désiraient que le mariage de leurs filles se fasse par consentement mutuel, mais la circulation des filles reste sous contrôle paternel car l'enfant appartient au lignage paternel et la mère peut ne pas être consultée. L'influence de l'islam a renforcé le patrilignage traditionnel, même si, d'après le Code de la famille, les deux fiancés doivent être présents et consentants.

Les femmes beti disent qu'elles étaient autrefois des esclaves, notamment à cause des fréquents châtiments corporels. « C'était la vie des coups de bâton. » Des femmes racontent comment elles ont été laissées en gage pour

1 Qui avait déjà publié deux ouvrages, l'un sur les *Femmes africaines en milieu urbain. Baongo-Brazzaville*, Paris, éditions de l'Orstom, 1966, 287 p., et l'autre sur *Le Pouvoir et le Sacré chez les Hadjeray du Tchad*, Paris, Anthropos, 1975, 226 p.

2 La moyenne étant plutôt autour de 75 ans.

3 • La vie d'avant était une vie d'esclavage avec des corvées et des travaux forcés. Il n'y avait pas de jeunes au village. Les gens fuyaient en brousse afin d'éviter qu'on les ramasse par des travaux forcés. C'était les *Nkukuma*, les chefs qui agissaient de cette façon! On utilisait les récoltes des gens sans leur demander leur avis. C'était un véritable pillage. » Germaine: 182.

compenser une perte en jeu par leur père ou leur mari ou prêtées pour un soir à un ami ou un hôte de passage. Pourtant, l'adultère à l'initiative féminine était fortement châtié, jusqu'à la mort parfois. « On écartelait la femme et on lui introduisait du piment dans le vagin. Le complice avait les oreilles coupées » s'il était marié, sinon il devait juste donner un beau coq et un régime de bananes plantain [77]. Pourtant, certains maris, grands polygames, laissaient faire parce que l'amant débroussaillait les plantations de la femme, remplaçant ainsi le mari dans ses attributions traditionnelles. Par ailleurs, le divorce était possible, si la dot était remboursée, mais les femmes ne pouvaient pas amener avec elles leurs enfants. Elles étaient de plus astreintes à divers interdits alimentaires, notamment concernant la viande. Enfin, après la mort du mari, une des femmes, la plus prolifique ou la préférée, était parfois sacrifiée. Un mari de 85 ans résume la situation: autrefois, on les égorgeait, maintenant, on les bâtonne.

À Dalifort également, l'autorité de l'homme reste incontestée et incontestable. Quand un mari parle à sa femme en présence d'un tiers, elle doit écouter en silence et éviter de croiser son regard. La moindre parole est perçue comme une contestation. Cette menace d'insubordination des femmes préoccupe de façon obsessionnelle les hommes. Pour l'éviter, certains manient les coups, d'autres menacent leur femme de répudiation qui, bien que devenue illégale, subsiste. Cependant, pour certains: « Tu maries pas la femme quand même pour la rendre esclave. » Trois positions sont donc possibles: ceux qui exigent une soumission absolue, ceux qui veulent simplement être obéis, et ceux qui acceptent quelques points de négociation, en partant du principe que: « D'accord, elle ne peut pas avoir les mêmes droits que j'ai sur elle, mais quand même, elle a un certain droit sur toi. » Cette nécessité de l'obéissance aurait pour origine le fait que l'homme a payé la compensation matrimoniale et qu'en conséquence, la femme lui doit une attitude soumise et un ensemble de services domestiques et sexuels. Elle ne serait donc plus fondée sur les différences de statut entre hommes et femmes, mais par un rapport marchand qui transforme la relation conjugale en un rapport contractuel. Le Code de la famille, qui instaure pourtant un rapport non d'égalité mais de collaboration, aurait perturbé le rapport patriarcal en per-

mettant à la femme de demander le divorce même en cas de mariage coutumier. Bien que les femmes soient peu informées, le bouche à oreille joue cependant. La hausse des divorces, en pays beti comme à Dalifort⁴, s'expliquerait d'ailleurs par le fait que la femme veut un rapport égalitaire auquel l'homme répugne. Pourtant, les femmes restent longtemps dans des relations violentes à cause de la nécessité sociale du mariage et de la pression à rester en couple. De plus, la réussite des enfants dépend de l'obstination et de la résignation féminines⁵: « C'est la souffrance de l'enfant qui montre que la femme a mal travaillé. »

En pays beti, les mondes masculin et féminin étaient fortement séparés, y compris au niveau des rites. Il y avait quatre grands rites féminins: le *mevungu*, le plus répandu, l'*evodo*, le *ngas* et l'*onguda*, décrit en détail par une seule femme. Le *ngas* permet seulement de disculper une femme accusée injustement de sorcellerie. L'*onguda*, né quand le christianisme commençait à se répandre, était une sorte d'initiation à la sexualité pour les jeunes filles. Le *mevungu* n'était pas forcément un rite ancien car bien des régions du pays beti n'en avaient pas. La responsable était choisie parmi les femmes ménopausées ou stériles pour ses dons de clairvoyance et le développement de ses organes génitaux. Les cérémonies avaient lieu à la demande lorsqu'une succession de malheurs s'était abattue sur un homme ou une femme, victime innocente d'un malfaisant, ou au contraire châtement pour une faute. Pour guérir, il fallait avouer en public. Mais c'était également un rite d'initiation, qui se terminait par une grande fête où les femmes dansaient nues et par un grand banquet où les interdits alimentaires ne tenaient plus. La signification de ce rite est ambiguë car, s'il mettait des femmes en position d'autorité et exaltait la spécificité féminine, notamment sexuelle, il servait aussi à châtier et empêcher toutes les déviations féminines, que ce soit le vol ou l'adultère. Les maris demandaient donc souvent que leur femme soit initiée. Tous ces rites, sauf

4 Au Sénégal en 1981, la moitié des unions se terminent par divorce et 75 % sont demandés par la femme, dont 18 % pour cause de sévices.

5 Discours qui n'est pas si éloigné d'une certaine version de la psychanalyse et de la psychologie occidentales.

l'onguda, sont fondés sur la croyance en l'*œu*, glande de la magie, que possèdent non seulement les sorciers mais aussi les chefs, y compris les prêtres, selon certaines. Ces idées restent partagées par toutes, alors même que la religion traditionnelle a disparu et que le christianisme est aujourd'hui la seule religion pratiquée, même dans les coins les plus reculés de la forêt camerounaise.

Pour christianiser la société beti, les missionnaires allemands scolarisaient les garçons puis les baptisaient et créaient des internats pour filles, baptisés *sixa*. La moitié des premières interviewées y avaient séjourné, souvent pour échapper à un mariage arrangé et en accord avec leur fiancé de cœur. En dehors du catéchisme, les filles n'y apprenaient que le point de croix et travaillaient durement sur les plantations des missionnaires, subissant des châtements corporels et une discipline tatillonne. Les femmes se convertissaient cependant facilement au christianisme pour bénéficier d'un mari à elle seule et ne plus avoir à subir d'interdits alimentaires; d'autres furent inscrites par leurs maris devenus chrétiens. Le christianisme aurait libéré les femmes, « Avant, les femmes n'avaient pas de bouche. Le christianisme leur a donné la parole. » En effet, la polygamie était la règle en pays beti avant la colonisation et les épouses pouvaient être très nombreuses: le père d'un des maris en avait soixante et celui d'une femme huit cents. Pourtant, toutes les femmes disent: « La polygamie, c'est la guerre. » Les hommes, en revanche, sauf l'un d'entre eux qui l'a cependant pratiquée lorsqu'il était plus riche, la défendent et considèrent que les missionnaires ont été des *appauvrisseurs* en spoliant les hommes de leurs droits à avoir plusieurs femmes. Aujourd'hui cependant, les prêtres regretteraient d'avoir favorisé l'émancipation féminine, défendent les valeurs traditionnelles beti et accepteraient la polygamie en cas de stérilité de l'épouse.

Les Beti vivaient de chasse et d'agriculture avant de devenir d'assez prospères paysans du cacao. « Les hommes n'avaient pas de droits sur les récoltes de leurs femmes. Ils savaient que les femmes allaient les nourrir et cela leur suffisait. » Les transformations entre 1971 et 1995 ont plutôt minoré le rôle des femmes, devenues de simples salariées de leur conjoint. Au Sénégal, où les femmes ont traditionnellement le rôle de vendeuses au détail, les marchandes de poissons

ont pour but essentiel de rentrer dans leur frais et de nourrir leur famille. Elles maintiennent la fiction d'un homme pourvoyeur, alors même qu'elles jouent un rôle essentiel dans l'alimentation du ménage, participant ainsi à l'occultation de leur activité. Celle-ci nécessite la main-d'œuvre gratuite des fillettes, ce qui assure le pouvoir effectif aux aînées tout en assurant la reproduction sociale des rapports sociaux primaires. Les mères enseignent à leurs filles de 6 à 13 ans le travail domestique et l'imposent éventuellement par les coups, car l'éducation est vue comme un dressage, mais elles désirent néanmoins voir leurs filles mener une vie moins dure.

Mireille Lecarme-Frassy analyse également les stratégies argumentatives des marchandes et des clientes, qui mobilisent toutes les facettes des identités sociales à des fins non exclusivement économiques. La logique du profit individuel, propre au marché, est contrecarrée par un consensus tacite tendant à l'égalitarisme. Le don est pratiqué pour garder sa clientèle, mais aussi par solidarité ou par respect des jumeaux, ce qui se traduit par une tendance au nivellement économique. La plupart des marchandes participent à des tontines qui, sans nécessairement donner lieu au financement de projets, permettent de rembourser les dettes contractées pour l'achat du poisson et de remplir les obligations familiales cérémonielles et caritatives.

Malgré leurs divergences quant à la problématique et la méthodologie, les deux livres décrivent donc une forte domination masculine, très éloignée de l'autonomie féminine décrite par Denise Paulme ou de l'heureuse complémentarité entre les sexes vantée par Colette Le Cour Grandmaison. On pourrait qualifier de *sexage* cette appropriation matérielle du corps des femmes que manifeste la violence contre elles, *sexage* qui a toutefois fortement diminué sous l'impulsion de la marchandisation des rapports sociaux, du christianisme et du Code de la famille sénégalais.

Arlette Gautier

Laurent BAZIN, Monique SELIM
Motifs économiques en anthropologie
 Paris, L'Harmattan, 2001, 253 p.

Penser le monde présent à travers une discipline scientifique: l'anthropologie, et plus particulièrement l'anthropologie du travail, de

l'entreprise... à travers ce qui est joliment intitulé ses « motifs économiques ». Les deux auteurs sont l'un du CNRS, l'autre de l'IRD. Et le troisième? De l'EHESS, car ce livre à deux mains en a trois! En effet, deux textes de Gérard Althabe, passé de l'Orstom à l'EHESS, y figurent également, dont l'impact théorique reste intact. Signalons tout de suite une critique de forme pour ne plus y revenir et parler du fond: cet ouvrage est composé, le mot s'impose, à partir d'articles ou d'interventions diverses de trois auteurs mais dans un esprit cohérent: celui de la légitimité d'une approche, et des écueils théoriques et pratiques de cette approche scientifique. J'aurais aimé plus de réécriture de l'ensemble et placé les trois derniers chapitres dans l'ordre inverse (4, 3, 2 et non pas 2, 3, 4), et une meilleure réunification d'*entreprise et mondialisation*, où l'on sent encore les articles accolés, quand la qualité du fond et de la forme aurait demandé un *chaouia* de travail supplémentaire. Mais nous n'avons pas affaire à un patchwork: Monique Selim les avait écrits en une série logique mais, par la force des choses, l'exercice de rédaction d'un article est différent de celui d'un livre. Regret d'esthète plutôt que critique de chercheur, car l'intérêt de l'ouvrage est patent et il prend une place d'importance dans le débat sur la compréhension du monde moderne.

C'est par le second texte de Gérard Althabe sur le Congo 1961 que l'on peut débiter, quoiqu'il serve de conclusion de l'ouvrage. Ce texte, intitulé « Économie et mondialisation, Congo 1961 », aborde le Nord-Congo, à la charnière de la passation de l'économie du palmier à celle du caféier. Étude de socio-économie appliquée, elle contient une foule de notations sur les difficultés du genre: la différence entre autosubsistance et marché, comment percevoir des changements en cours, le poids colonial, la naissance de la bureaucratie d'État, les configurations particulières de ce que l'anthropologue observe: et l'on a une bonne leçon de ce qu'il faut observer sur le terrain, depuis les maisons jusqu'aux groupements de chasse et aux querelles interpersonnelles, mais toujours normées, centrées par un point de vue... On a cette notation d'une grande pertinence [197]: « En Afrique noire, l'échec des sciences humaines scientifiques est indéniable et ce n'est pas en améliorant les techniques d'enquêtes, c'est-à-dire en s'enfonçant de plus en plus dans le scientisme, que l'on sor-

tira de l'impasse. » Il a même le joli mot, à propos de la production de l'époque, d'« analyses par trop oniriques » [198].

Le chapitre personnel de Laurent Bazin, « Industrialisation, désindustrialisation », est un chapitre qui va au fond de ce que signifie, en méthode, d'amener l'ethnographie (travail concret de l'ethnologue ou anthropologue) d'un regard sur des sociétés traditionnelles, aliennes et rurales à un regard proche sur le monde ouvrier, celui du travail, l'entreprise... « Une investigation méthodologique visant à repenser les lieux d'investigation et leurs relations conduit à reformuler le contenu des problématiques » [150]. Ce chapitre est passionnant, bien construit, avec des exemples clairs. Il aurait mérité d'être un peu allongé pour mieux expliciter certains points cités. Il est important de le lire pour comprendre certains des aspects les plus pointus de l'actualité: Gènes de cet été, les nouveaux modes de connexion au global (les ONG, les associations, les municipalités...). Quant aux spécialistes des sciences sociales, ils pourront, à travers ce texte, réviser leur conception des tâches et rôles de l'anthropologie. Subtilement, Laurent Bazin donne quelques pistes et effectue quelques distinguos bien utiles.

Le chapitre introductif, « Rétrospectives et perspectives », est signé de Laurent Bazin et Monique Selim. Il est très important car il est un panorama complet de l'histoire des *motifs économiques* en anthropologie française: l'économie, les sociétés traditionnelles et le capitalisme, le travail, le marché et ses mimes... Le tableau est complet, pertinent et passionnant, et toujours situé dans son contexte international et la production de langue anglaise. Cet effort de retour sur soi est nécessaire si l'on veut pouvoir pointer les difficultés et les manques (traités par Laurent Bazin dans son chapitre déjà analysé).

Le chapitre deux, « Entreprise et mondialisation », est une réunion d'articles que Monique Selim avait écrits successivement comme une suite logique et qui donc se retrouvent ici heureusement réunis. Son objectif est de donner à comprendre les investigations particulières réalisées et le lien entre ce que l'on observe sur le terrain et les grands déterminants (la mondialisation en particulier). Cette auteur va donc prendre de nombreux exemples, dont je crois qu'ils auraient mérité d'être mieux éclairés. Le double ancrage de Monique Selim, concret et circonstanciel d'une part, conceptuel et

théorique de l'autre (comme celui de Laurent Bazin et Gérard Althabe d'ailleurs), qui rend si intéressante et si pertinente son approche scientifique, accroît la difficulté de lecture. En effet, la complexité des faits rapportés rend complexes la phrase et le vocabulaire. Il n'est pas question de lui demander d'appauvrir sa pensée, mais peut-être de lui suggérer moins de raccourcis : dans le cadre d'un ouvrage, on aurait préféré que les trois chapitres de nos deux auteurs fassent non cinquante pages chacun, mais soixante-quinze, je crois que tout le monde y aurait gagné.

Car pour une telle abondance de matière, et pour un livre, il n'est pas judicieux d'écrire comme pour un article.

Maintenant, comme les auteurs ne vont pas réécrire leur livre de sitôt, il est urgent de le lire si l'on s'intéresse à entendre ce qui se passe dans nos villes et nos campagnes, dans nos marchés et dans la corbeille, et comment va la domination économique et sociale, politique et culturelle en ce bas monde aujourd'hui. C'est dire la pertinence de cet ouvrage pour les économistes, les sociologues et les anthropologues et ceux qui croient que le monde n'est pas simple et que ce n'est pas la technique qui le sauvera.

Il n'en reste pas moins que l'on peut regretter le caractère *soft* des débats intellectuels modernes : la règle du jeu aujourd'hui n'est pas de critiquer les autres mais de moduler un désaccord dans le cas de divergences et de se taire en cas de contradiction. Nos auteurs suivent cette règle moderne qui veut que tout le monde soit gentil. Le résultat le plus patent est de nous obliger à lire entre les lignes certains débats. Ce qui n'est possible qu'à ceux qui les connaissent.

Or, à lire certaines phrases, on voit que les auteurs se retiennent ; par ailleurs, comment vouloir être lu du grand nombre, ce que méritent des livres comme celui-ci, si l'on se refuse à dire que tel ouvrage est inacceptable, parce que méthodologiquement tordu ? Les comités d'évaluation se permettent de déchirer les auteurs, mais on peut se demander si le monde scientifique ne devrait pas revenir à des polémiques plus musclées, surtout quand on voit la production intellectuelle qui se pare des oripeaux scientifiques quand ce ne sont que d'horribles peaux d'incompétence au mieux, et de mauvaise foi, parfois.

Bernard Lacombe

Chantal BLANC-PAMARD,
Hervé RAKOTO RAMIARANTSOA
*Le Terroir et son double. Tsarahonenana
1966-1992 Madagascar*
Postface de Joël Bonnemaison
Paris, IRD éd., coll. « À travers champs »,
2000, 256 p.

En 1966, Joël Bonnemaison, alors jeune chercheur géographe de l'Orstom, avait eu, pour premier terrain malgache, un terroir d'altitude (1640 mètres) à Tsarahonenana, sur les pentes du massif de l'Ankaratra, au cœur des hautes terres centrales. Il avait publié un premier rapport en 1967, dans le cadre des études de terroirs qu'avait suscitées, à l'Orstom, l'article culte de Paul Pélissier et Gilles Sautter¹. Un petit quart de siècle plus tard, deux géographes, Chantal Blanc-Pamard et Hervé Rakoto Ramiarantsoa, ont choisi de « revisiter » Tsarahonenana. Ils ont repris les chemins autrefois suivis par Joël Bonnemaison, ils ont travaillé à la même échelle que lui sur une même méthode cartographique, ils ont, point par point, rapproché leurs observations de 1992 de celles de 1966. Ils n'ont pas cherché seulement à actualiser une monographie, mais « à comprendre le changement, à en rendre compte et à en reconstituer les dynamiques ». Cet objectif a été brillamment atteint. Le changement est décrit avec une précision proche de la minutie. Au-delà de la simple analyse des transformations de systèmes de production, les moteurs culturels du changement sont finement décrits et replacés dans la longue durée de façon convaincante. En prolongeant les tendances actuelles observées sur un quart de siècle, on peut même se hasarder à deviner quelques éléments du futur. On en arrive ainsi à souhaiter vivement qu'une nouvelle actualisation intervienne vers... 2020. En tout état de cause, il s'agit là de l'une des toutes meilleures monographies villageoises jamais écrites sur la Grande Île, toutes disciplines confondues². La méthode des retours

1 Pour un atlas des terroirs africains : structure-type d'une étude de terroir, Paris, L'Homme, 1964, IV, 1 : 56-72. L'expression « article culte » est de Joël Bonnemaison [195].

2 L'un des très rares « reproches » que l'on peut adresser à ce travail pourrait être son titre trop réducteur qui pourrait laisser croire à un lecteur pressé que le sujet ne concerne que les géographes s'intéressant aux hautes terres malgaches.

sur terrains anciens ne constitue certes plus une nouveauté³, mais elle trouve ici une remarquable illustration. Le temps, on le sait, est le meilleur allié du chercheur. Sur la longue durée, les phénomènes prennent leur vraie dimension, trouvent leur vraie place. Loin de compliquer la réflexion, le recours à la diachronie la simplifie, en rejetant ce qui est contingent, accidentel, provisoire et en faisant apparaître « majestueusement » (l'expression est de F. Braudel) des régularités, des convergences, des pesanteurs peu discernables dans la synchronie. Vu sous cet angle, « un terroir est un miroir dont les diverses facettes sont en mouvement constant et ne se perçoivent que dans la durée » [187].

Tsarahonenana est un ancien front pionnier de moyenne altitude (1640 mètres), expression, dans l'espace, de l'énergique volonté de survie qui anime les riziculteurs de l'Imerina et du Vakinankaratra⁴ confrontés depuis longtemps au même problème: une démographie galopante fragmente, génération après génération, des terroirs rendus peu extensibles par les contraintes de la riziculture. Tôt ou tard, s'impose une alternative inexorable: intensifier sur place ou partir.

À Tsarahonenana, la proximité d'espaces montagnards à peu près vides donnait une chance supplémentaire: on pouvait, en se déplaçant de quelques kilomètres, coloniser les hauteurs d'Andranomangamanga à 2100 mètres d'altitude. Le milieu était dur, austère, mal connu. Les paysans y ont cherché, par expérimentations successives, à adapter, jusqu'à ses extrêmes limites écologiques, le système de production qu'ils pratiquaient depuis des siècles. En 1966, Joël Bonnemaïson avait cru pouvoir parler d'un « système agraire immobile ». Cette stabilité n'était qu'un bref épisode d'un mouvement de longue durée marqué par une fièvre d'adaptation et d'innovation. Joël Bonnemaïson en convient aisément en 1992. Les paysans des « hauts » de l'Ankaratra ont conservé la mentalité pion-

nière de leurs prédécesseurs. Ils appuient sur un « savoir-faire accumulé » un vif dialogue avec leur milieu naturel. Ils sont ainsi parvenus à façonner ce milieu difficile (l'un des rares cultivés à ces altitudes à Madagascar) au mieux de leurs besoins.

Au cours du dernier quart de siècle, les principales transformations se sont opérées sous l'effet de stratégies d'adaptation et de mobilité. Elles ont abouti à une nouvelle « territorialisation » de l'espace social. On a partout, sur place ou dans les « hauts », cherché à intensifier en sélectionnant les cultures les mieux adaptées et en améliorant le support naturel « par petites touches ». On l'a fait à partir d'une connaissance remarquablement fine des contraintes écologiques (sols, régime hydrique, climat) et d'une lecture attentive des résultats d'expérimentations réalisées un peu dans toutes les directions. On a réussi, ainsi, à augmenter et à diversifier les productions. Le soja et la carotte apparaissent désormais aux côtés de la pomme de terre qui a confirmé son emprise. On a, aussi, généralisé les cultures de contre-saison dans les rizières. Des « blocs » de paysage se sont ainsi mis en place, alors qu'ils n'apparaissaient nullement en 1966: la forêt de pins, les cultures pluviales de pente en terrasses, dans la plaine les rizières *ati-tany* qui sont à la fois bien irriguées et bien drainées et qui rentabilisent au mieux l'utilisation d'intrants. On n'a jamais cessé de chercher à améliorer l'association entre l'agriculture et l'élevage, de perfectionner les techniques, déjà sophistiquées, de transfert de fertilité...

Le paysan des « hauts » apparaît ainsi comme un personnage entreprenant, actif, imaginatif, capable d'une impressionnante finesse d'analyse qui le conduit à de remarquables typologies spontanées. Il sait tirer les leçons de ses erreurs, en dehors de toute communication régulière avec des structures de vulgarisation agricole qui ont manifestement oublié la zone. Le délai de vingt-cinq ans fait ainsi apparaître une forte dynamique d'aménagement du terroir. « D'une date à l'autre, les initiatives paysannes ont construit une ruralité différente. »

En même temps, c'est vrai, beaucoup de choses n'ont guère changé. Le riz occupe toujours la même place dominante dans les esprits et dans l'espace (Andranomangamanga non compris). Les différences demeurent très importantes d'un exploitant à l'autre. Elles ont même, probablement, augmenté. Les rendements, eux, n'ont guère changé, malgré

3 Voir, entre beaucoup d'autres, à la fin des années quatre-vingt, les travaux de l'équipe Orstom, *Terrains anciens, Approche renouvelée* (A. Lericollais, P. Milleville, Ph. Couty...).

4 Autour du massif montagneux de l'Ankaratra, le Vakinankaratra se situe immédiatement au sud de l'Imerina, avec des caractéristiques socioanthropologiques presque identiques. Antsirabé en est la ville principale.

tous les efforts, et varient toujours fortement d'un lieu à l'autre, d'une année à l'autre...

La lecture du paysage permet de reconstituer les aspects les plus spectaculaires de ces changements. Au village, l'espace était encore peu utilisé en 1966, largement inoccupé entre les trois hameaux qui forment le village. Ces vides ont, aujourd'hui, entièrement disparu au profit de diverses cultures. De nouveaux reboisements en pins ont fini par recouvrir entièrement l'éperon central qui domine le village, se mêlant étroitement aux mimosas déjà en place. Les pentes, enfin, ont été aménagées en terrasses dans un souci d'utilisation minutieuse d'un espace aux limites inextensibles.

Dans la plaine, en contrebas, la rectification du cours de la rivière Ilempona constitue la principale innovation. On a éliminé les méandres qui rendaient le drainage difficile. De nouvelles rizières ont été aménagées, d'autres, bien améliorées.

Des indicateurs sonores marquent ces changements. En 1966, on n'entendait pas « les trépidations de la décortiquerie », ni « les coups de hache dans la forêt de pins », ni « le piaillagement des *fody* qui trouvent aujourd'hui abri dans la forêt au-dessus du vallon ».

Pour « se déplacer », les villageois n'ont pas manqué d'imagination : départs définitifs, départs temporaires vers des destinations lointaines, départs vers les hauteurs voisines d'Andranomangamanga, nouvelles connexions avec la plaine d'Antanifotsy, au nord, qui concurrence, désormais, l'attraction qu'exerçait autrefois la plaine d'Ambohibary, d'où sont partis les pionniers de Tsarahonenana...

- La colonisation des hauts : la mentalité pionnière héritée du passé a incité une partie des habitants de Tsarahonenana à coloniser les hauteurs voisines d'Andranomangamanga. Il y fait froid, la sécheresse y est forte de septembre à novembre et, surtout, l'isolement est bien réel. Mais la charge humaine est faible avec beaucoup de terres encore libres. On n'hésite pas, dès lors, à s'y livrer à des essais culturels. On a pu ainsi, à la longue, s'accommoder tant bien que mal des handicaps locaux en diversifiant les espèces et les modes de culture. Pour quelques produits (les pommes de terre, les pommes fruits), la production donne des résultats satisfaisants.

Ce front pionnier existait à peine en 1966. En 1992, les promesses se sont concrétisées. Le nouveau village forme aujourd'hui une unité administrative indépendante, avec plus de 1000 habitants répartis en une quinzaine de

hameaux. Le hameau principal, qui ne comptait que 10 toits en 1966, en a 42 en 1992 pour 246 habitants.

Andranomangamanga est vu, par ses habitants comme un « espace d'aventure » et d'expérimentation où se déploient librement cultures pluviales, cultures arboricoles et troupeaux que l'on adapte peu à peu à ce milieu exigeant.

Les liens demeurent forts entre haut et bas, entre Andranomangamanga, Tsarahonenana et la plaine d'Ambohibary. Les gens des hauts ont encore des activités « en bas » où ils conservent des rizières, et parfois, des tombeaux. Inversement, quand le riz a été repiqué en bas, les gens conduisent leurs bœufs vers des pâturages des hauts où ils édifient des parcs mobiles. Les bouses enrichissent les sols.

Le problème le plus difficile posé à Andranomangamanga est lié à l'impossibilité d'y cultiver l'indispensable riz, alors que la « volonté de riz » est restée intacte pour des gens profondément attachés à leur culture marquée par la symbolique du riz. Il faut donc chercher ailleurs.

- La réorientation vers Antanifotsy : pour cela, certains ont conservé des rizières dans leur zone de départ (Ambohibary ou Tsarahonenana). D'autres en ont acquis (par mariage ou achat) ou créé à Antanifotsy, au nord, commençant ainsi à remettre en cause l'ancien enracinement dans la plaine d'Ambohibary, berceau historique des sociétés villageoises de l'Ankaratra. En même temps, ils se rapprochent de la terre de leurs anciennes origines, avant la migration vers Ambohibary. Comme l'écrit Joël Bonnemaison, c'est un « retour aux racines sur une route balisée » [184].

Les départs s'appuient sur des relations débordant largement la sphère locale. C'est certainement la quête du riz qui reste le plus efficace facteur de mobilité : il faut gagner le riz qu'on ne peut plus récolter. La postface de Joël Bonnemaison souligne certaines des motivations lointaines mais profondes qui animent certainement ce mouvement. C'est la volonté d'identité merina qui constitue le paradigme culturel fondateur de Tsarahonenana.

- La pluriactivité : le plus souvent, il faut donc « gagner » le riz qu'on ne produit plus. La pluriactivité est nécessaire pour équilibrer des budgets familiaux toujours menacés de précarité. On se salarie donc dans l'agriculture, si possible à faible distance. le plus souvent, on cherche, un peu dans toutes les

directions et avec un remarquable esprit d'entreprise, des revenus extérieurs à l'agriculture... Certains pluriactifs le sont de façon permanente, d'autres ne se salarient qu'occasionnellement. Dans cette nouvelle quête, on réactive d'anciens réseaux sociaux ou on en invente de nouveaux.

L'organisation sociale est restée remarquablement stable, mais, en s'enracinant dans des espaces jusqu'alors peu anthropisés, elle s'est « territorialisée ». Cette pérennisation de l'espace social s'est accomplie sur la base de mécanismes simples qui ont abouti à reproduire, sur le plan du prestige, du pouvoir et des revenus, la situation dominante des lignages issus des fondateurs du village. La présentation de ces mécanismes, essentielle pour comprendre les dynamiques actuelles, relève d'une excellente analyse d'anthropologie sociale qui a su croiser efficacement les données généalogiques et les données foncières⁵. « Le temps du front pionnier est révolu, celui de la construction identitaire est en cours. »

Les lignages ont conservé leur importance, mais les rapports d'entraide sont en déclin, en raison, peut-être justement, de l'avènement de rapports trop inégalitaires. Les associations paysannes, qui se sont substituées aux anciens rapports d'entraide, tendent, en fait, à fonctionner au profit des plus puissants.

À Andranomanganga, l'autonomie du nouveau village s'est définitivement affirmée. Un « code foncier local » s'est constitué, définissant de nouvelles conditions d'accès à la terre acceptées par tous. La construction de nouveaux tombeaux a permis d'espacer les retours vers les zones de départ pour les rituels cérémoniels.

Ces gens qui luttent durement et intelligemment pour survivre cherchent aussi à pérenniser leur modèle de société auquel ils sont attachés par dessus tout. « On préfère refaire le vieux pays plutôt qu'en inventer un autre. » La recherche de nouvelles activités et de nouveaux réseaux de relation (notamment vers Antanifotsy) vise d'abord à assurer la péren-

nité d'un mode de vie qui serait sans doute condamné pour des gens moins résolus à le défendre. Ces migrations, temporaires ou définitives donnent l'image d'un mouvement perpétuel dont le sens ne peut être perçu que dans la longue durée. En fait, ces gens « ne partent pas, ils circulent » [143]. « Les gens du Vakinankaratra sont moins des pionniers en errance que des agrandisseurs d'espace qui partent pour mieux rester chez eux. Ils voient le monde comme une route circulaire, une boucle géographique qui reflète leur propre image de la vie, [...] comme un cercle qui renaît perpétuellement de lui-même et où il est bon de demeurer » [207].

Cet ouvrage, bien écrit, bien illustré, est remarquablement présenté. Les informations de 1966 et de 1992 sont souvent juxtaposées sur deux colonnes qui rendent la comparaison saisissante. Les auteurs ont choisi, aussi, de placer en marge des citations, concises et éclairantes, du texte de 1966. Les photos sont toutes remarquables. Le glossaire est riche en termes vernaculaires, dont l'usage est parfois spécifique à la région. Quarante figures, cartes, croquis et schémas sont particulièrement éclairants. La technique de la fosse à zébus, par exemple, est parfaitement décrite par les figures 17 et 19 et les photos 19, 22 et 23, permettant de faire l'économie de longs commentaires. Les quatorze types de fumure, dont l'énumération complète serait fastidieuse et complexe, sont parfaitement résumés dans les tableaux 14, 15, 16, 17 et 18. De même, les figures 21, 22 et 23 décrivent en toute clarté le travail du sol et les diverses techniques de culture de la pomme de terre. La figure 24 permet de comprendre, avec la plus grande simplicité, les étapes de la construction de terrasses sur les pentes. Les spécialistes des problèmes fonciers apprécieront tout particulièrement les 10 figures (27, 28a, 28b, 29a, 29b 30a, 30b, 31, 32, 33) qui, de la page 120 à la page 133, décortiquent les changements intervenus de 1996 à 1992 pour chacun des principaux lignages. La seule coquille de cet ouvrage, dont la présentation est proche de la perfection, concerne la présence tout à fait inattendue à Madagascar, surtout à cette altitude, d'éleveurs de zèbres [196]. Les zébus auront rectifié d'eux-mêmes. L'excellente postface de Joël Bonnemaïson met en lumière de très intéressantes constantes de la « mentalité » des habitants du Vakinankaratra sur la longue durée. Elle prend un relief particulièrement émouvant quand on apprend qu'il s'agit de l'un des tout derniers textes qu'il

5 Voir, en particulier, les excellentes cartes qui décrivent minutieusement la situation foncière de chacun des grands lignages [figures 27 à 30: 120-127]. Un mouvement de concentration et de capitalisation foncières est ainsi mis en lumière avec toute la netteté désirable. Dans son sillage, les inégalités foncières n'ont cessé de s'accroître depuis 25 ans et elles vont probablement continuer à le faire dans les décennies à venir.

a écrits, quelques semaines seulement avant sa mort prématurée survenue en juillet 1996.

Il ne reste plus, désormais, qu'à attendre avec impatience le début des années 2020 pour qu'après un nouveau retour à Tsarahonana, à Andranomangamanga et sur les hauts de l'Ankaratra, les auteurs du *Terroir et son double* nous proposent la suite de leur remarquable travail. Ils sont assez jeunes pour ne pas évaluer cette nouvelle mission.

Emmanuel Fauroux

PS. Il faut signaler par ailleurs la parution d'un excellent petit ouvrage qui résume l'essentiel des conceptions sous-tendant la « géographie culturelle » de Joël Bonnemaïson. Après sa mort, deux de ses étudiants, Maud Lasseur et Christel Thibaut, ont rassemblé les notes qu'elles avaient prises lors des cours de licence et de DEA auxquels elles avaient assisté dans le petit amphithéâtre de l'Institut de géographie. Le texte, publié en 2000⁶ au Comité des travaux historiques et scientifiques, est original, clair, facile à lire, stimulant. Il fait revivre, pour ceux qui l'ont connu, la chaleur humaine et l'humour de Joël Bonnemaïson.

Yves CHARBIT (éd.)

La Population des pays en développement

Paris, La Documentation française, coll.

« Les études de la documentation française »,
2001, 175 p.

En janvier 2000 la population mondiale a dépassé les six milliards d'habitants, alors qu'elle avait attendu 1804 pour dépasser le premier milliard. Or, 95 % de cet accroissement vient désormais des pays en développement, qui abritent plus des trois quarts de la population mondiale. C'est dire l'intérêt de ce thème, traité ici en sept parties qui, toutes, différencient les évolutions selon les grandes régions du monde, tout en décrivant plus en détail quelques pays: Kenya, Brésil, Bangladesh. En effet, il n'est plus possible de traiter de façon uniforme des pays en développement, tant la diversité est importante. Les sources utilisées proviennent principalement des Nations unies, bien que Vandewalle utilise les fameuses

enquêtes démographiques et de santé de Macro-International, et Véronique Petit de nombreuses monographies.

Yves Charbit décrit la diversité des taux de croissance actuels, qui conduit à remettre en question le paradigme dominant en démographie: la transition démographique, lequel avait mis en évidence le rôle de la mortalité infantile et de la modernisation socioculturelle en généralisant l'évolution des pays développés à ceux en développement, pour insister sur la complexité des facteurs en jeu. En Asie, le développement économique, le confucianisme, mais aussi les politiques de population ont joué un grand rôle, alors qu'en Amérique latine, ce serait plutôt l'urbanisation et la modernisation pour les groupes pionniers, le malthusianisme de pauvreté pour les groupes plus pauvres. Alors qu'on a longtemps parlé de l'exception africaine, ce n'est plus le cas aujourd'hui, car la fécondité de certains pays d'Afrique noire a commencé à baisser. Dominique Waltisperger analyse la concentration des pays vers des espérances de vie à la naissance supérieures à 70 ans, qui cache néanmoins des évolutions contrastées et une mortalité masculine plus précoce malgré le maintien d'une mortalité maternelle élevée. La mortalité infantile baisse plus rapidement que la mortalité juvénile, malgré le maintien d'une forte malnutrition. Après une bonne présentation des biais propres aux différents indicateurs de la fécondité, Michèle Dion présente les évolutions actuelles, qui peuvent être liées au retard de l'âge au mariage ou à l'utilisation de la contraception, encore rare en Afrique noire par exemple. Catherine Scornet étudie l'évolution des positions internationales sur les politiques de population: du malthusianisme contesté en 1974 au consensus sur les droits reproductifs en 1994, avant de présenter les politiques, contraignantes en Asie, plus respectueuses officiellement des individus en Amérique latine, de plus en plus fréquentes en Afrique. Elle évoque les opérations de communication, comme les feuilletons télévisés, mais pas l'accès à des services de contraception, alors qu'il reste très difficile pour la moitié des habitants des pays en développement¹.

1 Cf. John Ross, John Stover, Amy Willard, *Profiles for Family Planning and Reproductive Health Programs, 116 Countries*, New York, Future Group International, 1999; Agnès Guillaume, Marc Pilon (éd.), *Maîtrise de la fécondité et Planification familiale*, Paris, IRD, 2000.

6 Joël Bonnemaïson, *La Géographie culturelle*, cours de l'université Paris-IV Sorbonne, 1994-1997, établi par Maud Lasseur et Christel Thibault, Paris, éditions du CTHS, 2000, 152 p.

L'étude d'Hélène Vandewalle sur les ménages et les structures familiales est plus originale. Elle explique d'abord les difficultés conceptuelles de ces notions, ainsi deux enquêtes sur le Mali donnent des chiffres moyens de ménage très différents: 5,3 ou 13 selon la définition utilisée. La croissance de la proportion de femmes chefs de ménage est générale, même si ses causes et ses conséquences ne sont pas univoques. L'article de Véronique Petit sur les migrations internationales est riche et documenté. L'Afrique de l'Ouest est passée d'une mobilité imposée par le colonialisme à des migrations sud-nord et des mouvements de réfugiés, lesquels sont cependant surtout concentrés en Afrique du Centre et de l'Est.

L'Afrique du Sud est le pivot du système migratoire de l'Afrique centrale. Le Maghreb reste tourné vers l'Europe alors que les migrations ont pris une ampleur sans précédent en Asie, notamment vers les pays producteurs de pétrole. La mobilité latino-américaine était surtout tournée vers le Venezuela et l'Argentine jusqu'en 1980, date à partir de laquelle elle s'est dirigée vers l'Amérique du Nord.

Cet ouvrage de synthèse informera donc les non-spécialistes sur les évolutions les plus récentes. On peut regretter que la bibliographie soit succincte et répétitive d'un article à l'autre, alors que certaines références ne sont pas citées (par exemple sur le Kenya).

Arlette Gautier

Résumés

Jean-François WERNER, « Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines »

À partir de données ethnographiques recueillies en Afrique de l'Ouest, les relations existant entre constructions identitaires et images photographiques dans les sociétés africaines contemporaines sont envisagées en tenant compte de caractéristiques techniques de la photographie et des modalités historiques de sa diffusion. Dans un premier temps, en utilisant la photographie comme un instrument légal d'identification de la personne, l'État (colonial puis postcolonial) a placé le rapport des Africains à la photographie sous la domination de la *mimesis* et lui a conféré un pouvoir de vérité qui a joué un rôle déterminant dans la construction de l'imaginaire africain contemporain. Puis, les Africains ont mis à distance le pouvoir mimétique des images photographiques pour construire des représentations qui tendent à brouiller les limites entre réel et fiction et sont autant d'essais, au sens expérimental du terme, pour faire coïncider, l'espace d'un instant, le vécu et l'imaginaire des sujets. Dans cette perspective, l'atelier photographique a constitué ce lieu privilégié – hors d'atteinte du contrôle du groupe – dans lequel les sujets pouvaient se libérer temporairement des entraves communautaires et donner libre cours à leurs aspirations individualistes.

• Mots clés: Afrique – Côte d'Ivoire – Anthropologie – Ethno-histoire – Photographie – Dynamiques identitaires – Changements sociaux – Processus d'individualisation – Individualisme.

Emmanuel GRIMAUD, « Les contagions « *filmi* » : le spectateur et l'art de mêler les plans dans le cinéma de Bombay »

Le rapport entre le cinéma hindi et son public est le plus souvent glosé en termes d'imitation

ou d'influence (à tel point qu'on dit d'une personne qu'elle se comporte de manière *filmi*, qu'elle parle ou qu'elle s'habille *filmi*), partageant le public indien en deux: d'un côté, le spectateur qui sait faire la différence entre la fiction et la réalité et, de l'autre, le spectateur « automate », qui confond les deux et répète volontiers ce qu'il a vu. On a choisi d'explorer plusieurs cas où le spectateur, en dehors de la projection, soumet le cinéma et son public à une véritable mise à l'épreuve. Celle-ci admet plusieurs formes: test de *contagion*, de *ressemblance*, de *vigueur*, de *viabilité* et de *vraisemblance*. Les variantes de ce test seront autant de moyens d'enrichir et de « retemporaliser » la relation cinématographique, car entre la projection et la conversation, et de la conversation à la reproduction (dont on sait qu'elle n'a jamais lieu « à l'identique »), il n'y a pas confirmation seulement d'une connivence cognitive établie dans l'intimité du rapport à l'écran. Changer de moment, c'est aussi d'une certaine manière changer de rapport au cinéma et à sa multiplicité d'objets reproductibles.

• Mots clés: Cinéma – Réception – Projection – Conversation – Reproduction – Épreuve – Temporalité – Ressemblance – Vraisemblance – Identification.

Agnès SERRE, « Construction d'une identité urbaine par l'utilisation d'imagerie. Le cas de Benguï, favela d'Amazonie brésilienne »

L'organisation sociale de Benguï, favela de Belém, en Amazonie brésilienne, repose sur une forte mobilisation des habitants organisés en associations pour améliorer leurs conditions de vie. Ces mouvements populaires urbains sont liés à la conjoncture politique du Brésil et synthétisent les enjeux du pouvoir local. Leurs campagnes d'actions s'appuient sur une riche imagerie qui, en

sensibilisant les habitants, contribue à créer, puis à renforcer la notion de citoyenneté dans des zones où les droits ne sont pas respectés. L'article analyse la mise en forme, la diffusion et la réception de l'imagerie produite tant par l'Église dans le cadre de la pastorale que par le système associatif. Leur efficacité se traduit par l'émergence du mouvement des citoyens au sein de ces structures associatives et par la création d'une identité urbaine à l'échelle du quartier. L'analyse prend aussi en compte le regard externe posé sur les habitants, lequel est façonné et manipulé par la presse locale.

• **Mots clés:** Identité urbaine – Journal communautaire – Presse régionale – Mobilisation populaire – Citoyenneté – Favela – Amazonie brésilienne.

Bezunesh TAMRU, Dominique COURET,
« Addis-Abeba 2001 : des images, des jeunes et des jardins »

Au début de l'année 2001, un nouvel acteur de l'aménagement urbain prend place dans les espaces publics d'Addis-Abeba: l'ONG Gaché Aberra Mola. Ses objectifs affichés sont le développement de la prise de conscience de la population, et en priorité des jeunes, pour un environnement urbain plus propre et plus agréable. Les différents médias ont relayé avec enthousiasme les actions de cette ONG et les jeunes des quartiers, surtout les plus défavorisés, ont interprété l'appel à leur façon, nettoyant et aménageant les espaces de leur quartier, créant parterres et jardins, selon leurs moyens et leur goût, affichant, par des dessins et des écrits, leurs idées et leurs messages. Ils tendent ainsi vers la création d'un art visuel et urbain inusité et nouveau, porteur de valeurs de dignité, de salubrité et d'hygiène publiques et composé d'ordonnements du végétal, de peintures et d'écritures. À partir de l'analyse de cet événement, il s'agit d'une part, de mieux cerner l'image de la jeunesse qui se modèle actuellement, en regard à celles qui l'ont précédée dans la société éthiopienne, d'autre part, d'éclairer son instrumentalisation comme interface entre des individus en position de marginalisation et leur société.

• **Mots clés:** Identité – Jeunes – Société urbaine – Modernité – Image identitaire – Environnement urbain – Addis-Abeba – Éthiopie.

Marie-José JOLIVET, « Images de Guyane, entre réduction et cloisonnement »

Cet article s'intéresse au style et à l'évolution des images de la Guyane et des Guyanais produites au cours des cent cinquante dernières années (illustrations de récits de voyage ou d'exploration, photographies, films documentaires).

La dimension multiculturelle et multiethnique du pays est au cœur de la réflexion. Des images « assignées » par le colonisateur puis les cadres métropolitains du DOM, aux images produites ou assumées par les Guyanais, ressortent finalement des tendances très semblables: réduction à telle ou telle composante humaine ou naturelle, alors promue au rang d'image globalement représentative; cloisonnement presque étanche de ces divers éléments. Mais, à la question de savoir à quelles images chaque Guyanais peut s'identifier, et qui se pose aussi en termes d'hyper ou d'hyporeprésentation, les réponses varient sensiblement en fonction des époques et des positions respectives des groupes en présence.

• **Mots clés:** Guyane – Multiethnicité – Image assignée – Identité – Représentation.

Anne DE SALES, « L'histoire comme vous ne l'avez jamais vue: un film népalais »

Simarekha ou *La Frontière*, acclamé comme le premier film historique népalais, est resté à l'affiche du plus grand cinéma de Katmandou pendant plusieurs mois en 1998. Il présente une version révisée de l'histoire officielle de la conquête par des colons hindous au XX^e siècle de la principauté de Gorkha, alors gouvernée par un chef tribal. Plusieurs récits de cet événement fondateur de l'histoire nationale (une chronique, un chapitre d'un manuel scolaire, une pièce de théâtre, un roman) sont analysés ici comme autant d'étapes d'un processus qui aboutit à son interprétation cinématographique.

La mise en images opère une sorte de télescopage de cet enchaînement historique tout en l'ancrant dans la situation présente, marquée par de violentes revendications ethniques. Le film eut un fort impact émotionnel sur les spectateurs qui eurent le sentiment de découvrir la vérité sur eux-mêmes et sur leur passé. En condensant les multiples évocations d'une identité « feuille-

tée », les images permettent aux intéressés de s'ajuster au contexte actuel.

• **Mots clés:** Cinéma – Identité ethnique – Histoire du Népal – Royauté – Film historique.

Sophie HOUDART, « L'image ou sa dissolution au moment de la préparation de l'exposition internationale japonaise de 2005 »

La préparation de l'exposition internationale japonaise de 2005 est l'occasion de suivre, entre autres choses, les processus de mise en images d'un projet à vocation politique. Dans le cadre de cette contribution, est présenté le scénario, rhétorique et visuel, déployé par l'ar-

chitecte japonais en charge des plans préliminaires. Ce scénario, supporté par des dispositifs et imageries virtuels, se donne pour objet de dissoudre le traditionnel pavillon et, rendant l'architecture invisible, de transformer la nature, cadre autant que thème de l'exposition, en sujet. En tant qu'outil chargé de remporter l'adhésion nationale aussi bien qu'internationale au projet d'exposition, le scénario architectural est confronté à d'autres dispositifs visuels, les uns comme les autres constituant autant de systèmes d'argumentations différents.

• **Mots clés:** Japon – Exposition – Image – Architecture – Nature – Universel – Virtuel.

Abstracts

Jean-François WERNER, « Photography and identity dynamics in contemporary African societies »

Using ethnographic data gathered in West Africa, we set out to review relationships between constructions of identity and photographic images in contemporary African societies, taking into account technical characteristics of photographs and the uses made of them in the past. At first, as photographs could be used for legal purposes as a form of personal identification, the relationship between Africans and photography was seen by the State (during its colonial and post-colonial periods) as a form of *mimesis*, thus giving the photograph the power of truth which played a determining role in the construction of contemporary images of Africa. Later, Africans distanced themselves from the mimetic power of photographic images by creating representations which tend to blur the barriers between what is real and what is fiction. Thus these images act as tests, in the experimental sense of the word, which create a short moment during which the subject's concept of reality and of imagery coincide. As a result, the photographer's workshop becomes a privileged place – beyond control by the group – in which subjects, momentarily released from community constraints, give free rein to their individual aspirations.

• Key-words: Africa – Côte d'Ivoire – Anthropology – Ethno-history – Photograph – Identity dynamics – Social change – Process of individualisation – Individualism.

Emmanuel GRIMAUD, « The “*filmi*” contagion: filmgoers and the art of mixing images in Bombay cinema »

The relationship between Hindi films and their audience has often been ignored, in

particular the importance of imitation and influence. For example, it can be said of a person that he or she acts, speaks or dresses like a *filmi*. Thus, the Indian filmgoers can be divided into two groups: on the one hand, those who know how to differentiate between fiction and reality and, on the other, those who watch films “automatically” and freely repeat what they have seen on the screen. The author has chosen to examine several cases where, after the screening, he puts the film and its public to the test. This can take various forms: there are tests for *contagion*, *resemblance*, *vigour*, *viability* and *closeness to truth*. These tests offer many ways of enriching and “re-setting the time element” in the cinematographic relationship: between the projection and the conversation, between the conversation and the imitation/reproduction (which we know will never be exactly “identical”), confirming a cognitive connivance is only due to one's intimate relationship with the screen. Changing the timeframe is also, to a certain extent, a way of changing one's relationship with the cinema and its multiplicity of reproducible objects.

• Key-words: Cinema – Reception – Projection – Conversation – Reproduction – Test – Temporality – Resemblance – Relation to truth – Identification.

Agnès SERRE, « Construction of a urban identity by the use of images. A case study of Bengui, a favela in the Brazilian Amazonia »

The social organisation of Bengui, a favela in Belem in the Brazilian Amazonia, is based on a strong mobilisation of its inhabitants to create associations with the objective of improving conditions in their daily lives. These popular urban movements are linked to the political situation in Brazil and draw together key issues

in local politics. Their action campaigns make use of rich imagery which attract the attention of residents, thus contributing to the creation, and the reinforcement, of the notion of citizenship in areas where these rights are not respected. The article analyses the ways in which these images, which may be generated by the Church as part of its pastoral mission or by the associations, are constructed, distributed and perceived. The emergence of a citizens' movement within these associative structures and the creation of a urban identity at the neighbourhood level bear witness to the efficacy of image use. This analysis also takes into account the way residents are perceived by the outsider, as developed and manipulated by the local press.

• Key-words: Urban identity – Community newspaper – Regional press – Popular mobilisation – Citizenship – Favela – Brazilian Amazon.

Bezuneh TAMRU, Dominique COURET,
« Addis-Abeba 2001: images, youth and gardens »

At the beginning of 2001, a new organisation appeared in the arena of urban development relating to public areas in Addis-Abeba: the NGO Gaché Aberra Mola. According to the NGO's objectives, it intends to raise awareness among the local population and in particular among young people, for a cleaner more agreeable environment. The media have enthusiastically covered the NGO's activities and the young people in the city districts, particularly the most disadvantaged areas, have interpreted this appeal in their own way: cleaning up and reorganising public areas in their neighbourhoods, creating gardens and parks using their imagination and financial resources, demonstrating their ideas and messages with graphics and texts. They have also created a new and unusual urban visual artform, which, in their eyes, illustrates the values of dignity, good health and public hygiene, using a combination of graphics, script and organic materials. By analysing these events, we can improve our understanding of this new image of youth and compare it with those of past generations in Ethiopian society. At the same time, we can highlight its instrumentation as an interface between marginalized individuals and their society.

• Key-words: Identity – Youth – Urban society – Modernity – Identity image –

Urban environment – Addis-Abeba – Ethiopia.

Marie-José JOLIVET, « Images of Guyana, between reduction and compartmentalization »

This article focuses on the style and evolution of images of Guyana and Guyanans created over the last 150 years (illustrated accounts of travel or exploration, photographs, documentary films). The multicultural and multiethnic dimensions of the country are at the heart of this reflection. Images "ascribed" first by colonisers, then by representatives of colonial administrations in overseas dominions, and those created and accepted by Guyanans provide evidence of very similar tendencies: reduction to a single element, representing local flora and fauna or a person, which are thus promoted to the level of a global representation; almost total compartmentalization of these elements. But, depending on the period and the respective positions of the individuals in the photograph, it is difficult to say which images the Guyanans accept as a representation of themselves, and which are in fact a hyper or hypo-representation.

• Key-words: Guyana – Multiethnicity – Ascribed image – Identity – Representation.

Anne DE SALES, « History as you have never seen it: a Nepalese film »

In 1998, the first Nepalese film, *Simarekha (The Frontier)*, scored a record run at the largest cinema in Kathmandu, attracting filmgoers for months. Taking a different standpoint from that of history books, this film portrays how Hindu colonists took over the Gurkha principality, then governed by a tribal chief, during the 16th century. The article studies several versions of this key event in the country's history (chronicle, school textbook, theatre, novel) and analyses each version as a separate step in the process, culminating in its interpretation for the cinema. In the screen adaptation, events of the past are linked to more recent incidents, marked by violent ethnic demands. The film had a strong emotional impact on filmgoers who felt they were discovering a new truth about themselves and their past. By condensing the multiple narratives of a "multi-faceted" identity, these images

allow each spectator to adjust the current context.

• **Key-words:** Cinema – Ethnic identity – Nepalese history – Kingship – Historical film – Magar.

Sophie HOUDART, « Image or its dissolution when organising the Japanese International Exhibition of 2005 »

The organisation of the Japanese International Exhibition 2005 provides an opportunity to study, among other things, the process of creating images for a politically-orientated project. In this context, the article reviews the rhetorical and visual scenario developed by the Japanese architect

responsible for the preliminary plans. According to this scenario which manipulates logistics and virtual imagery, the image of the traditional pavilion dissolves visually and transforms nature which acts as both background and theme for the exhibition into the subject by rendering the architecture invisible. As a tool for establishing both national and international support for the exhibition project, the article compares the architectural scenario with other visual arrangements, each of which constitutes a different system of argumentation.

• **Key-words:** Japan – Exhibition – Image – Architecture – Nature – Universal – Virtual.

Revue française de sociologie

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
et de l'INSTITUT DE RECHERCHE SUR LES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES

59-61, rue Pouchet 75849 Paris Cedex 17 – Tél. : 01 40 25 11 87 ou 88

AVRIL-JUIN 2002, 43-2

ISBN 2-7080-1022-0

L'Europe sociale en perspectives

Textes réunis et présentés par Anne-Marie Guillemard

États-providence en devenir François-Xavier MERRIEN
Une analyse critique

France : de la crise aux réformes Bruno PALIER
de la Sécurité sociale

Intégration européenne Maurizio FERRERA
et citoyenneté sociale

Peut-on parler d'« activation » Jean-Claude BARBIER
de la protection sociale en Europe ?

Barrières Institutionnelles et innovations Anne-Marie GUILLEMARD
en matière de réforme

Welfare state restructuring Paul PIERSON
in affluent democracies

NOTE CRITIQUE

Giddens et l'État-providence Bruno JOBERT

Abonnements / Subscriptions :

L'ordre et le paiement sont à adresser directement à :

Please send order and payment to:

Éditions OPHRYS BP 87 05003 GAP cedex France

04 92 53 85 72

France :

Particuliers : 65 €- 426 FF (4 numéros trimestriels)

Institutions : 80 €- 525 FF (4 numéros trimestriels)

Institutions : 95 €- 623 FF (4 numéros trimestriels + supplément en anglais)

Étudiants : 52 €- 341 FF (4 numéros trimestriels)

Étranger/Abroad :

95 €- 623 FF (4 numéros + supplément en anglais/

four quarterly issues + the English selection)

Vente au numéro / Single issue

Le numéro trimestriel / *for each quarterly issue* : 20 € - 131 FF

La sélection anglaise / *for the English selection* : 30 € - 197 FF

CAHIERS D'ÉTUDES AFRICAINES

Revue trimestrielle

168

Volume XLII (4) 2002

Musiques en fusion Word Music

- Georges Niangoran-Bouah.
(Claude-Hélène PERROT)
- Preliminary Thoughts on a Continental Anthem : African Music in the World.
(Bob WHITE)
- Du global au particulier. *Kwanzaa Music* ou la quête identitaire afro-américaine.
(Sarah FILA-BAKABADIO)
- Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms.
(Bob WHITE)
- Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine.
(Denis Constant MARTIN)
- Un siècle de musique moderne en Éthiopie (précédé d'une hypothèse *baroque*).
Francis FALCETO)
- Bandiri Music, Globalization and Urban Experience in Nigeria.
(Bryan LARKIN)
- Culture planétaire et identités frontalières. À propos du rap en Algérie.
(Hadj MILIANI)
- Génération zouglou.
(Yacouba Konate)
- The World is Made by Talk : Female Youth Culture, Pop Music Consumption,
and Mass-Mediated Forms of Sociality in Urban Mali.
(Dorothea E. Schulz)
- « Word Music » : une question d'ethnomusicologie ?
(Julien Mallet)
- Comment faire notre Musique du monde ? Du classement de disques aux
catégorisations de la musique.
(Nicolas Jaujou)

Rédaction : EHESS, 54 boulevard Raspail, 75006 Paris
e-mail : Cahiers-Afr@ehess.fr

Abonnements : EHESS – Service abonnements
55, route de Lonjumeau, 91387 Chilly-Mazarin Cedex
Ventes : CID, 131 boulevard Saint-Michel, 75005 Paris

ÉDITIONS DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
EN SCIENCES SOCIALES . PARIS

<http://www.ehess.fr/editions/revues/cea>

164
octobre/décembre
2002

L' H O M M E

Revue française d'anthropologie

Jean Pouillon (1916-2002) Le structuralisme aujourd'hui

Histoire, littérature et ethnologie

Georges Condominas La guérilla viet, trait culturel majeur
et pérenne de l'espace social vietnamien

Aparecida Vilaça Missions et conversions chez les Wari'
Entre protestantisme et catholicisme

Emmanuel Grimaud La projection morcelée.
Intermédiaires et public dans un cinéma de Bombay

Claude Reichler Littérature et anthropologie.
De la représentation à l'interaction

Emmanuel Désveaux La consanguinité.
Horizon indépassable de la raison parentaire ?

REVUE TRIMESTRIELLE PUBLIÉE
PAR LES ÉDITIONS DE L'ÉCOLE
DES HAUTES ÉTUDES EN
SCIENCES SOCIALES

DIFFUSION Éditions du Seuil
VENTE au numéro en librairie 18 €

RÉDACTION Laboratoire d'anthro-
pologie sociale, 52 rue du Cardinal
Lemoine, 75005 Paris

Tél. (33) 01 44 27 17 34

Fax (33) 01 44 27 17 66

e-mail L.Homme@chess.fr



Claude Calame Ulysse, un héros proto-colonial ?
Un aspect de la question homérique

Pierre Bonte L'esclavage : un problème contemporain ?

Bernard Juillerat Tâpir chamane et Grand collant céleste.
Une figure clivée de la mythologie tatuyo



Index 2002 alphabétique et thématique

L'Homme et la Société

*Revue internationale de recherches
et de synthèses en sciences sociales*

N° 143-144

2002/1-2

Compétences pour résister

Les armes du faible sont-elles de faibles armes ?

(Marc BESSIN, Laurence ROULLEAU-BERGER)

Tassadit YACINE, Domination, résistance et représentation :

Lecture de fables kabyles

Geneviève PRUVOST, Les « inommables »

de la préfecture de Police

Lilian MATHIEU, Quand « la peur devient une existence » :

sur la place de la violence dans le monde de la prostitution

Isabelle BERRY-CHIKHAOUI, Agnès DEBOULET, L'enjeu de la

question des compétences des citoyens.

Illustration sur le Monde arabe

Roch HURTUBISE et Michèle VATZ LAAROUSSI, Réseaux,

stratégies et compétences : Pour une analyse

des dynamiques sociales à l'œuvre chez les jeunes de la rue

Michèle LECLERC-OLIVE, Territorialités de migrants

Claudia BARRIL, L'art de l'autre : nouvelles pratiques de

contact et initiatives de publicité des Mapuches du Chili

Denis MERKLEN, Le quartier et la barricade : Le local comme

lieu de repli et base du rapport au politique dans la révolte

populaire en Argentine

Smaïn LAACHER, Faire de la politique sans expérience :

des étrangers au parlement européen

Guillaume MARCHE, Le mouvement gai et lesbien américain

face au sida

Comptes rendus. Revue des revues. Abstracts.

Publié avec le concours du Centre national du Livre

et du Centre national de la Recherche scientifique

ABONNEMENTS ET VENTES AU NUMÉRO : Éditions L'Harmattan

5-7 rue de l'École-Polytechnique 75005 PARIS

France : 47,26 € — Étranger par avion : 53,36 € Un n° simple :

13,72 €, double : 18,29 € + 3,20 € de port

Un abonnement annuel couvre 3 numéros dont 1 double

Achevé d'imprimer en novembre 2002
sur les presses du Groupe Horizon
Parc d'activités de la plaine de Jouques
200, avenue de Coulin
13420 Gémenos

pour le compte des éditions de l'Aube,
Le Moulin du Château, F-84240 La Tour d'Aigues

Conception éditoriale: Sonja Boué

Numéro d'édition: 747
Numéro d'imprimeur: 0211-143

Dépôt légal: 4^e trimestre 2002

Imprimé en France

On est plus attentif, aujourd'hui, au rôle joué par l'imaginaire dans la définition des identités collectives et individuelles. Cela explique l'intérêt nouveau manifesté pour toutes les formes d'art visuel qui peuvent servir de support – à un titre ou un autre – à diverses formes d'expression identitaire. Dans les pays du Sud, une telle tendance est d'autant plus novatrice qu'elle va à l'encontre de préjugés bien ancrés.

Pendant trop longtemps, en effet, les seules formes d'imagerie issues de cultures non occidentales à avoir retenu véritablement l'attention du public ou des spécialistes, étaient celles qui s'inscrivaient directement dans la culture traditionnelle des sociétés dont elles étaient issues. C'est ainsi que tout un pan de leur culture visuelle a été longtemps négligé. Or, on ne peut comprendre l'univers visuel de ces sociétés sans tenir compte également du rôle joué par toutes sortes d'imagerie et de pratiques visuelles (photographie, cinéma, vidéo, etc.) dont l'étude a été trop exclusivement menée dans le seul cadre de la culture occidentale. Ce numéro d'*Autrepart* explore ces pratiques dans le monde entier au cours du siècle et demi qui vient de s'écouler, à partir d'études de cas menées en Afrique, en Asie et en Amérique du Sud. Il s'appuie sur une iconographie parfois surprenante et, ce faisant, participe au renouvellement des analyses existantes sur le lien entre image et identité.

Sommaire

Introduction. Aux lisières de l'image, *Denis Vidal*

Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés contemporaines, *Jean-François Werner*

Les contagions " filmi " : le spectateur et l'art de mêler les plans dans le cinéma de Bombay, *Emmanuel Grimaud*

Construction d'une identité urbaine par l'utilisation d'imagerie. Le cas de Benguï, favela d'Amazonie brésilienne, *Agnès Serre*

Addis-Abeba en 2001 : des images, des jeunes et des jardins, *Bezunesh Tamru, Dominique Couret*

Images de Guyane, entre réduction et cloisonnement, *Marie-José Jolivet*

L'histoire comme vous ne l'avez jamais vue : un film népalais, *Anne de Sales*

L'image ou sa dissolution au moment de la préparation de l'Exposition internationale japonaise de 2005, *Sophie Houdart*

