

« ICI ON NOIE
LES ALGÉRIENS. »
Fabriques
documentaires,
avatars politiques
et mémoires
partagées d'une
icône militante
(1961-2001)

Vincent Lemire et Yann Potin



1. Jean-Michel Mension, *Le temps gage. Aventures politiques et artistiques d'un irrégulier à Paris*, Paris, Noésis, coll. « Moisson Rouge », 2001, p. 131.

2. Travaux récents sur le 17 octobre 1961 : Jean-Luc Einaudi, *La bataille de Paris*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1991 ; Jean-Paul Brunet, *Police contre FLN. Le drame d'octobre 1961*, Paris, Flammarion, 1999 ; Sylvie Thénault, « Le fantôme du secret autour du 17 octobre 1961 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 58, 2000, pp. 71-76 ; J.-L. Einaudi, *octobre 1961. Un massacre à Paris*, Paris, Fayard, 2001. La production historiographique n'échappe pas aux subjectivités du prétoire : le livre de J.-P. Brunet ne contient aucun témoignage de victimes.

Genèses 49, déc. 2002,
p. 140-162

140



Document 1. Tirage de première génération « ICI ON

« Le matériel que nous transportions pour inscrire des slogans vengeurs servit à tracer le fameux : "Ne travaillez jamais", aujourd'hui reproduit en carte postale et dans de nombreux bouquins. Je sais que dans ses *Mémoires*, Debord s'attribue la paternité de ce graffiti, et prétend l'avoir inscrit à la craie. En fait, c'est moi qui ai fait le travail. Peut-être, un jour un troisième participant s'attribuera-t-il cette œuvre ?¹ »



NOIE LES ALGÉRIENS». © Photo Jean Texier. (L'Humanité/Keystone).

Le massacre du 17 octobre 1961 n'appartient pas seulement au domaine de l'histoire². Enjeu d'une mémoire blessée, il suscite un important militantisme commémoratif, fédéré depuis 1998 par le collectif «17 octobre contre l'oubli»³. Après une longue période de dénégation, l'inauguration sur le pont Saint-Michel d'une plaque officielle – mais municipale – par Bertrand Delanoë le 17 octobre 2001, loin

d'apaiser les polémiques en fut au contraire le catalyseur (voir document 2). Elle contribua surtout à déplacer le débat : jusqu'alors le conflit portait sur la reconnaissance de l'authenticité du massacre, et l'occultation prolongée des événements conférait aux photographies illustratives d'Élie Kagan – une quarantaine de clichés réalisés la nuit même du 17 octobre – une fonction probatoire



Document 2. Photographie de la plaque commémorative apposée sur le quai du Marché Neuf à côté du pont Saint Michel le 17 octobre 2001. © Photo Vincent Lemire.



3. Voir Anne Tristan, *Le silence du Fleuve*, Bezons, Association au nom de la mémoire, 1991 et Olivier Le Cour Grandmaison (éd.), *Le 17 octobre 1961. Un crime d'État à Paris*, Paris, La Dispute, 2001. Sur l'histoire de ce militantisme, voir Jim House, « Antiracist Memories: The Case of 17 October 1961 in Historical Perspective », *Modern and Contemporary France*, vol. 9, n° 3, 2001, pp. 355-368.

4. Sur le reportage d'Élie Kagan, voir Thérèse Blondet-Bisch, « Élie Kagan, graver les traces », in O. Le Cour Grandmaison (éd.), *Le 17 octobre 1961...*, *op. cit.*, pp. 161-170 et Catherine Benayoun, « Photopsie d'un massacre », *Hommes et migrations*, n° 1219, 1999, pp. 65-67. Pour une publication critique des principaux clichés: J.-L. Einaudi et É. Kagan, *17 octobre 1961*, Arles, Actes Sud/Solin, 2001. Voir aussi « Débat: les sources documentaires sur la répression de la manifestation algérienne (17 octobre 1961) », *Cahiers d'Histoire immédiate*, n° 15, 1999, pp. 11-82, et notamment: S. Thénault, « 17 octobre 1961: une leçon pour l'écriture de l'histoire immédiate », pp. 25-37.

5. Voir Michel Luxembourg, *Paris, capitale de la photographie*, Paris, Hazan, 1998.

6. Cet article n'aurait jamais été conçu sans les longues conversations avec J.-M. Mension. Qu'il en soit chaleureusement remercié.

incontestable⁴. Désormais, la controverse porte d'avantage sur la dénomination (« sanglante répression » ou « crime d'État ») et donc sur les responsabilités policières et/ou politiques du massacre. Il ne s'agit plus seulement de décrire l'évènement mais de l'insérer dans une histoire politique de la guerre d'Algérie. Dans ce contexte, la photographie de l'inscription « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS » a été délibérément choisie par le collectif comme outil et emblème de son action: reproduite sur les tracts, affiches, ou autocollants, apposée à son tour sur le pont Saint-Michel, cette image devenue icône est aujourd'hui utilisée comme une contre-plaque militante, comme la preuve d'une dénonciation précoce et concomitante au massacre (voir documents 3 et 4). La réactivation et la réappropriation d'un engagement anonyme justifient l'enquête documentaire: qui est l'auteur de ce graffiti? Qui en est le photographe? Qui a présidé à sa conservation, à sa publication et à

sa diffusion ? De la fabrique documentaire à son usage politique, peut-on déceler continuités et ruptures ?

Sans rien montrer du massacre, cette photographie témoigne avant tout d'une réaction politique. Son arrière-plan permet de localiser l'inscription : on aperçoit à gauche la lourde silhouette du Louvre, et à droite le clocher de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois (voir documents 1 et 10). Nous sommes donc sur la rive gauche, à l'est du pont des Arts ; les projecteurs accrochés au lampadaire sont dirigés vers la coupole de l'Institut de France. Le cadrage de la photographie ne permet pas de distinguer la Seine elle-même, suggérée cependant par la perspective des quais. Le ciel nuageux, la luminosité brumeuse et l'absence de circulation laissent supposer une prise de vue matinale. Les pavés au premier plan, le paysage monumental et arboré en toile de fond, les bords de Seine ponctués par un lampadaire caractéristique et cernés par l'étal d'un bouquiniste : tout ceci concourt à inscrire l'image dans la représentation d'un Paris éternel⁵. Silencieuse, minérale, la photo est vide de toute présence humaine : les responsables du massacre, les victimes, les auteurs de l'inscription... tous semblent avoir quitté la scène. Orphelin, le graffiti constitue ainsi l'unique légende de la photographie qui, par son abstraction, s'oppose en tout point aux clichés d'É. Kagan. Déroulé sur une dizaine de mètres de quais, comme sur une banderole, le slogan « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS » ne désigne pas seulement un acte de répression mais bien une politique de disparition systématique. Les noyades y sont dénoncées à la fois comme instrument de terreur et comme stratégie de dissimulation de la terreur. Toute la puissance d'évocation et de dénonciation du document repose donc sur la formulation et la syntaxe même du slogan, inscrit in situ, « en présence du lieu même » ; l'article défini révèle la signification masquée du massacre : ce sont bien « LES » Algériens, c'est-à-dire

l'idée d'une nation algérienne indépendante, que la répression entendait supprimer.

Un des auteurs de l'inscription n'a pourtant pas définitivement quitté la scène militante : Jean-Michel Mension brandissait un tirage de la photographie lors de la manifestation du 17 octobre 2001, jour où nous l'avons rencontré (voir document 3)⁶. La revendication tardive de la paternité du graffiti par un des animateurs du collectif « 17 octobre contre l'oubli » pourrait laisser croire à une parfaite continuité dans ses usages politiques : l'auteur du graffiti, clairement identifié, détiendrait ainsi l'autorité sur le document en contrôlant depuis quarante ans son utilisation, son interprétation et sa diffusion. Il n'en est rien. Entre le geste de 1961 et sa réactivation en 2001, le slogan « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS » a connu bien des ruptures documentaires et des avatars politiques : publiée tardivement dans les pages de *L'Humanité* au milieu des années 1980, sa photographie a longtemps servi à démontrer et à illustrer l'engagement contesté des communistes français face au massacre d'octobre 1961⁷. L'identification de l'auteur de l'inscription n'épuise donc pas la question de son autorité et de sa propriété : capté par l'objectif d'un photographe qui reste à identifier, le sens du message éphémère fut intercepté pour se transformer en document transmissible et pérenne. Il a alors échappé à son auteur premier et sa signification a pu devenir objet d'appropriations⁸.

Comme un « braconnage » de sens, la transmission et la duplication du document participent de ses réinterprétations successives⁹. Loin d'être la simple *illustration* d'un événement historique, la photographie doit être étudiée elle-même comme objet d'histoire¹⁰. Il s'agira alors de rompre son isolement, en suivant les étapes successives de sa fabrication, pour l'insérer dans les contextes et les séries documentaires qui la gouvernent. Aujourd'hui instrumentalisée et inscrite au cœur de nombreuses démarches éditoriales ou



Document 3. Jean-Michel Mansion brandit la photographie de l'inscription « ICI ON NOIE LES AGÉRIENS » au cours de la manifestation du 17 octobre 2001. © AFP, Daniel Janin.



7. Sur le PCF durant la guerre, voir René Dazy, *La partie et le tout: le PCF et la guerre franco-algérienne*, Paris, Syllepse, 1990; J.-J. Becker, « L'intérêt bien compris du Parti communiste français », in J.-P. Rioux (éd.), *La guerre d'Algérie et les Français*, colloque de l'Institut d'Histoire du temps présent, Paris, Fayard, 1991, pp. 235-244; pour un regard contemporain: J.-P. Vernant, « Le PCF et la révolution algérienne », *Voies nouvelles*, n° 9, 1959, pp. 4-7 (signé Jean Gérôme) et republié dans J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1996, pp. 541-554.

politiques, la photographie du graffiti « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS » témoigne en fait du destin généralement réservé aux images dites « historiques »: totalement coupées de leurs bases archivistiques, affublées de *légendes* diverses, elles s'assimilent de plus en plus à des isolats documentaires désincarnés, désinformés... et finalement déshistoricisés. Faire l'histoire d'un document photographique,

c'est donc tout autant partir en quête de ses véritables auteurs que tenter de suivre les traces dispersées et contradictoires de ses usages, de ses significations, de ses emplois et de ses contre-emplois. Seule une écriture régressive, à rebours d'une narrativité fausement linéaire, peut tenter de rendre compte de la pluralité des lieux de parole et des « prises de parole » qui ont participé à la fabrique de l'icône¹¹. Construisant les faits et assemblant les documents, c'est l'historien qui préside en dernier ressort à la fabrique de la source¹². Objet historique à part entière, une épreuve photographique doit se déchiffrer à travers sa matérialité, grâce aux outils d'une archéologie documentaire spécifique, attentive aux modes de production et aux contraintes techniques: une « codicologie » de la photographie¹³.

Une « image sans qualité », un produit commercial sans histoire: l'épreuve de l'agence Keystone

« Que s'est-il donc passé entre le moment de la production, où l'image était naturellement renseignée (c'est-à-dire correctement légendée) et celui de sa réception où elle ne l'est plus ? Pour comprendre le dysfonctionnement du processus de transmission de l'information, c'est son parcours dans l'archive qu'il faut interroger¹⁴. » On dispose pour cela de maigres indices: le mercredi 17 octobre 2001, le quotidien *Libération* publie sur une double page intérieure la photographie de l'inscription « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS », en illustration d'un article consacré au traitement par la presse de l'époque du massacre d'octobre 1961¹⁵. Le copyright est indiqué, comme il est d'usage, en marge extérieure, par la mention suivante: « ARCHIVES L'HUMANITÉ. DIFFUSION KEYSTONE », sans aucune précision concernant l'auteur du cliché. D'emblée, l'origine archivistique du document semble se distinguer de la gestion de ses droits de diffusion. La publication du cliché

dans l'hebdomadaire féminin *Elle* du 22 octobre 2001 confirme l'impression de confusion juridique quant à la propriété et aux droits de diffusion du document. La photographie illustre à nouveau un article consacré au quarantième anniversaire du massacre de 1961¹⁶, avec la mention: « Archives *L'Humanité*/Keystone/Gamma ». Comme dans *Libération*, l'auteur de la photographie n'est nullement identifié. Photographie anonyme d'une inscription elle-même sans auteur connu, ce cliché en train d'accéder à la célébrité par une large diffusion éditoriale se trouve paradoxalement dans une situation d'indistinction patrimoniale qui dissocie sa propriété éminente (« archives *L'Humanité* ») et sa propriété d'usage (« Keystone/Gamma »). Publiée au même moment en couverture d'*Un crime d'État à Paris*, publication collective de l'association « 17 octobre 1961 contre l'oubli », la photographie ne reçoit cette fois que la note marginale suivante: « © *L'Humanité* », sans plus de précision. Afin de rendre le slogan plus visible et plus lisible, les éditions La Dispute choisissent délibérément de retoucher la photographie: son contraste est très nettement accentué, mais surtout la poubelle qui masquait une des lettres du slogan (le « S » de « LES ») est effacée (voir document 4). Réduite au statut de banderole militante, la photographie s'efface – au sens propre – devant son usage: son image est modifiée au profit de son interprétation. Par la suite, cette image rectifiée est à son tour elle-même reproduite (par scanner) sur l'ensemble des supports militants de l'association « 17 octobre contre l'oubli » (voir document 5), accentuant encore les effets des retouches successives.

Reproduite à plusieurs reprises sur des supports éditoriaux aussi divers que le quotidien *Libération*, l'hebdomadaire féminin *Elle* et l'ouvrage militant *Un crime d'État à Paris*, cette photographie ainsi concélébrée se retrouve donc en même temps « désinformée » et comme coupée de sa base archivistique et de sa source documentaire par les conditions



Document 4. Retouche photographique pour la couverture de l'ouvrage *Le 17 octobre 1961. Un crime d'État à Paris et les «contre-plaques» du collectif «17 octobre contre l'oubli»* © DR.



Document 5. Manifestants réclamant la reconnaissance du massacre comme crime d'État le 17 octobre 2001. © AFP, Daniel Janin.



8. Voir Michel Foucault, «Qu'est ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, 1969, pp. 73-104 (rééd. in *Dits et Écrits I, 1958-1974*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, pp. 817-849).

9. Michel De Certeau, «Lire: Un braconnage», in *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1990, pp. 239-254 [1^{re} éd., Paris, Gallimard, 1980].

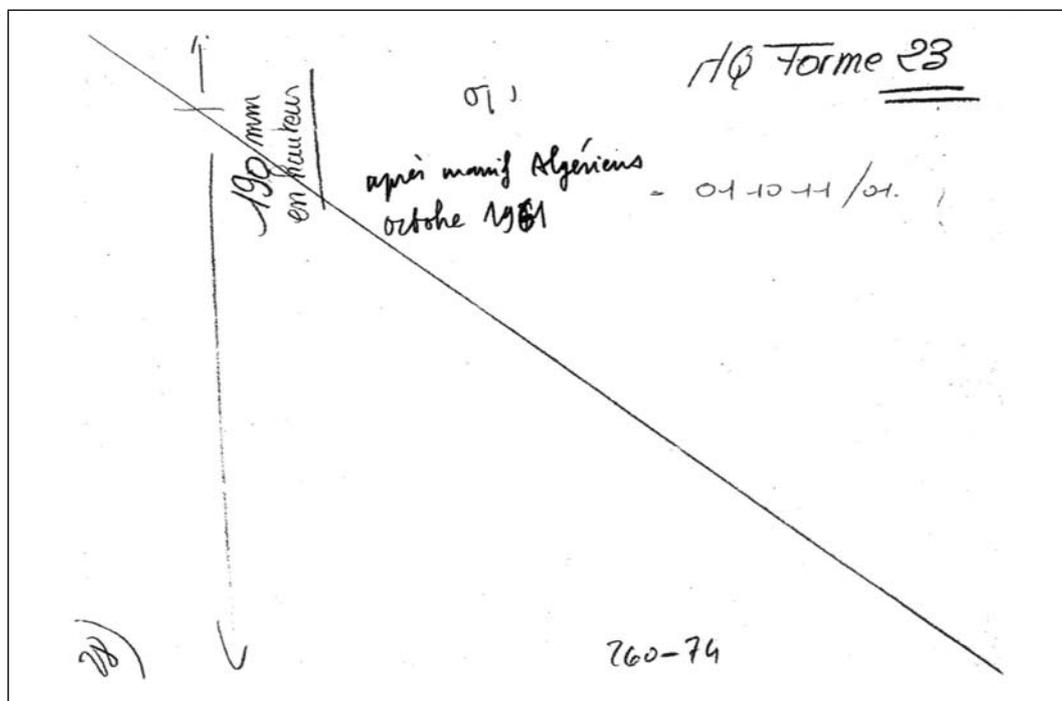
10. Pierre Nora, «Historiens, photographes: voir et devoir», in Christian Caujolle (éd.), *Éthique, Esthétique, Politique*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 48; Isen About et Clément Chéroux, «L'histoire par la photographie», *Études photographiques*, n° 10, 2001, pp. 9-33; voir enfin le numéro spécial: Laurence Bertrand Dorléac, Christian Delage et André Gunthert (éd.), «Image et histoire», *Vingtième siècle*, n° 72, 2001, pp. 3-123.

11. Pour un parallélisme avec mai 1968: M. De Certeau, *La prise de parole. Pour une nouvelle culture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968 (rééd. Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1994).

12. Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, coll. «U2», 1993, pp. 80-81 [1^{re} éd., Paris, 1949].

même de sa conservation et de sa diffusion. L'agence de presse Keystone possède un tirage de première génération de cette image, mais pour d'évidentes raisons de sécurité et de conservation elle ne transmet à ses clients qu'une duplication de ce tirage original, c'est-à-dire la reproduction du seul recto (ou face image) du document, en omettant le verso. Réduite ainsi au statut de produit commercial, la photographie a perdu sa propre mémoire.

De plus en plus largement diffusée grâce aux compétences commerciales de Keystone, l'image n'est plus utilisée désormais que dans une logique strictement illustrative, ce qui donne lieu à des contresens et à des erreurs de localisation: la légende publiée avec la photographie dans *Elle* du 22 octobre 2001 affirme ainsi qu'«Après le massacre, de jeunes opposants à la guerre d'Algérie ont peint cette phrase devant la préfecture de Police». Le



Document 6. Verso du tirage de première génération détenu par l'agence Keystone. © DR.

paysage de la photographie (Saint-Germain-l'Auxerrois, le Louvre) montre pourtant que l'inscription se situe devant l'Institut de France. Isolée, réduite à l'état d'icône muette, l'image se retrouve enfouie sous les strates de discours collatéraux : destinée dans *Elle* à illustrer un article consacré à la pose de la plaque commémorative devant la préfecture de police, la photographie se retrouve entraînée, par un étrange effet de capillarité, vers une localisation et une interprétation erronée. Les conditions de transmission du support photographique ont contribué à l'altération de son contenu : la diffusion et la duplication de l'information participe de sa propre désinformation. La reproduction du document est bien, à chaque étape, une véritable production documentaire.

Seule une critique interne et externe de l'épreuve originale actuellement localisée au

sein de l'agence Keystone peut permettre de remonter la chaîne documentaire, de réhistoriciser et de réinformer cette photographie¹⁷. « Il faudra en somme entreprendre à travers l'archive une véritable archéologie du document photographique¹⁸ » : le tirage d'une photographie est aussi un objet matériel. Le verso de ce tirage (voir document 6) comporte d'abord une légende déconcertante inscrite au feutre bleu : un *lapsus calami* (on a écrit « octobre 1971 », avant de corriger par « octobre 1961 ») laisse à penser que ce commentaire est contemporain ou immédiatement postérieur à 1971. Cette date pourrait correspondre soit à une publication, soit à un moment d'archivage ou d'inventaire de la photographie. Quant à la mention « HQ Forme 23 », elle nous oriente vers le vocabulaire et les pratiques des typographes de presse, et particulièrement vers une éventuelle



13. Sur le nouveau statut du document, voir par exemple, Olivier Guyotjeannin, «L'érudition transfigurée», in Jean Boutier et Dominique Julia (éd.), *Passés recomposés*, Paris, Autrement, coll. «Mutations», pp. 152-162.

14. I. About et C. Chéroux, «L'histoire par la photographie»..., *op. cit.*, p. 15.

15. Ange-Dominique Bouzet, «Une "tragique soirée" en toute discrétion», *Libération*, 17 octobre 2001, pp. 18-19.

16. Sandra Basch, «Sous le pont Saint-Michel coula le sang», *Elle*, 22 octobre 2001, pp. 131-132.

17. Nous remercions Dominique Fischer, documentaliste à l'agence Keystone, qui nous a permis de consulter le document en toute liberté.

18. I. About et C. Chéroux, «L'histoire par la photographie»..., *op. cit.*, p. 17.

19. D'après le Secrétariat général de *L'Humanité*.

20. *Keystone, L'Illustration. 150 ans d'images*, Hachette Filipacchi Photos/Hachette Filipacchi Médias, s. d., 23 p.

21. Informations recueillies auprès du Service de la documentation photographique de *L'Humanité*. Nous remercions Alain Madelenat, Claude Hilsun et Joël Lumien.

22. Voir Sylvie Fayet-Scribe, *Histoire de la documentation en France. Culture, science et technologie de l'information (1895-1937)*, Paris, CNRS, 2000.

23. André Carrel, *L'Huma*, Paris, Messidor/Humanité, 1989, p. 71.

utilisation de ce tirage pour une publication dans *L'Humanité-Quotidien* (*HQ*, par opposition à *HD*, *L'Humanité-Dimanche*). La mention inscrite en vertical («190 mm en hauteur») conforte cette interprétation: le tirage a vraisemblablement subi un léger recadrage en vertical destiné à sa publication au sein d'une maquette spécifique. Les archivistes de Keystone confirment que ces mentions dorsales renvoient effectivement au passage et à l'usage de ce tirage dans les services photographiques de *L'Humanité*.

L'enquête auprès des services de documentation photographique de *L'Humanité* et des archivistes de Keystone aboutit à un même récit, plausible et cohérent: confronté à des difficultés financières structurelles, le journal *L'Humanité* a cédé à l'agence de presse Keystone-L'Illustration les droits de diffusion d'une partie de son patrimoine photographique en 1991¹⁹. Même si le contenu de ces accords demeure assez imprécis, il semble que l'agence ait obtenu à l'époque une autorisation globale et permanente de faire reproduire au sein des locaux de *L'Humanité* les clichés susceptibles d'être exploités commercialement, mettant en place une forme de propriété intellectuelle dissociée. Les difficultés du journal ont, semble-t-il, accéléré le processus de perte de contrôle de ses archives photographiques: un certain nombre de tirages originaux ont donc quitté – avec ou sans l'autorisation expresse de la direction du journal – les locaux de *L'Humanité* pour gagner ceux de Keystone. C'est au cours d'un de ces transferts que le tirage de première génération du cliché «ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS» a été transporté dans les fonds documentaires du groupe Keystone où il se trouve désormais. La plaquette de présentation éditée à l'occasion du rachat de l'agence Keystone par le groupe Hachette-Filipacchi ne dissimule d'ailleurs pas cette logique d'appropriation du patrimoine de *L'Humanité*: sous le titre «Notre collection», l'agence présente le fonds «Journal *L'Humanité*: de 1904 à

nos jours, un regard engagé sur notre histoire par ce quotidien français»²⁰. La photographie «ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS» est donc désormais contrôlée et diffusée par le groupe international Hachette-Filipacchi.

Le transfert des reliques photographiques de *L'Humanité* vers une agence de presse privée n'était pourtant pas inévitable: en 1989 une proposition émanant de la Bibliothèque nationale (BN) était parvenue à la direction de *L'Humanité*: la BN proposait de reprendre en main l'ensemble du fonds, de faire procéder à ses frais à un inventaire raisonné et à une numérisation de l'ensemble de ses clichés²¹. Ce projet s'articulait autour d'une logique éminemment documentaire et scientifique, mais ne prévoyait pas de bénéfices financiers immédiats pour le journal. Face au déficit chronique des comptes de *L'Humanité*, sa direction a fait le choix d'une autre logique, espérant retirer quelques profits de la privatisation partielle de son extraordinaire patrimoine photographique.

Les patrimoines photographiques de *L'Humanité* et la mémoire d'un engagement anti-colonialiste

L'expression «archives *L'Humanité*» ne renvoie ni à un lieu de dépôt, ni à des usages établis. Le terme d'archives est ici métaphorique et non juridique. On entend désigner par là l'ensemble du patrimoine photographique accumulé par le journal. Et c'est bien un service de documentation photographique qui conserve aujourd'hui une incomparable série documentaire, amputée çà et là par les «emprunts» effectués par Keystone. Le mot suggère les usages: les photographies conservées encore aujourd'hui à *L'Humanité* restent destinées à une publication éventuelle. Le classement, tel que nous avons pu l'apercevoir, est sans cesse remanié et le contenu des dossiers évolue au gré de leur actualisation. Les trois boîtes «Guerre d'Algérie» consul-

tées contiennent ainsi des reproductions de photographies récentes prises au cours de la manifestation du 17 octobre 2001. L'unité archivistique reste donc celle du «sujet» au sens journalistique du terme, et non celle de l'événement historique²².

Près de trente personnes furent successivement responsables de la documentation photographique de *L'Humanité* depuis la fin des années soixante: comme toute organisation interne, le service est soumis aux aléas de la mémoire orale, qui garantit l'efficacité ponctuelle mais fragilise la transmission de l'information à long terme. Personne ne sait donc aujourd'hui au sein du journal d'où provient la photographie. Plus encore, la responsable actuelle du service – Claude Hilsum – ignore que l'agence Keystone possédait actuellement le plus ancien tirage conservé de ce cliché. La piste des «archives» de *L'Humanité* s'arrête donc là.

Si un quotidien n'a pas de politique d'archivage systématique, c'est parce que la publication elle-même remplit ce rôle: les archives de *L'Humanité*, c'est le journal lui-même. La logique patrimoniale s'exprime toutefois sous la forme de publications endogènes qui retracent l'épopée du journal et rappellent ses liens avec l'engagement communiste. En 1989, le journal s'installe à Saint-Denis dans un nouveau bâtiment construit par Oscar Niemeyer. André Carrel, ancien rédacteur en chef de *L'Humanité Dimanche*, publie à cette occasion un «livre de souvenirs», illustré par des photographies du journal. L'inscription «ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS» apparaît dans un chapitre consacré à la «longue tradition» de lutte anti-colonialiste, sans aucune légende²³. Le crédit photographique à la fin de l'ouvrage n'apporte pas plus de renseignements: plus des trois-quarts des photos publiées dans l'ouvrage sont anonymes. L'identification du photographe par application d'un tampon au dos de la photo n'a pas toujours en effet été systématique. Elle s'est tardivement généralisée,

lorsque les clichés acquis auprès d'agences de presse se multipliaient. La présence de la photographie au sein de cette publication patrimoniale laisse entendre une attribution collective : l'absence d'auteur provoque une association implicite entre la photographie de l'inscription – voire l'inscription elle-même – et le mouvement communiste, personnifié par les rédacteurs de *L'Humanité*.

Encore conservé à *L'Humanité* en 1989, le tirage de première génération a donc perdu depuis longtemps la trace de son photographe. Rédacteur à *L'Humanité* depuis 1944, A. Carrel semble lui-même avoir ignoré son origine. Une lourde rupture documentaire pèse sur l'histoire de cette image dont la présence au sein du patrimoine de *L'Humanité* demeure inexplicée. Le dépouillement systématique des numéros d'octobre et de novembre de *L'Humanité* et de *L'Humanité Dimanche* depuis 1961 fait apparaître que la photo n'a été publiée pour la première fois qu'en 1985, dans le numéro daté du vendredi 18 octobre, en illustration d'un article de Claude Lecomte intitulé : « Les noyés du 17 octobre ». Ce n'est donc pas l'actualité du massacre que la photo illustre, mais bien sa mémoire occultée. Simplement légendée comme « Photo *L'Humanité* », l'image n'est pas commentée dans le corps de l'article. L'année suivante, pour le vingt-cinquième anniversaire du massacre, la photographie accède à la une du quotidien (voir document 7). Le recadrage du cliché correspond exactement à la mention dorsale qui figure au verso du tirage de première génération conservée aujourd'hui par Keystone : ce tirage original est donc bien celui qui a servi à la photogravure du quotidien dans les années 1980.

Consacré comme « Journée nationale de l'émigration » en Algérie depuis 1968, le 17 octobre n'a constitué un enjeu de mémoire en France qu'à partir des années 1980. Longtemps occulté pour des raisons évidentes de scandale policier et étatique, l'événement a

Les jeux sont (presque) faits
A Lausanne, le CIO vote pour les deux villes qui organiseront dans six ans les jeux d'été et d'hiver. (Pages 26 et 27.)

l'Humanité

VENDREDI 17 OCTOBRE 1986 N° 13112/4,50 F

ORGANE CENTRAL DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

Un sondage IFOP-« Humanité Dimanche » qui fera date

LE PCF VU PAR LES FRANÇAIS

L'image des communistes et de leur parti est plus contrastée que certains veulent bien le dire. Loin d'être agonisant, il est perçu comme l'adversaire des inégalités. Près d'un tiers des Français ont une bonne opinion du PCF. Mais les vieux clichés ont la vie dure. (Page 8 et, page 3, l'éditorial de Charles Silvestre.)



LES MASSACRES DE 1961. Paris, 17 octobre 1961 : 20.000 manifestants algériens. Près de 12.000 arrestations. De ce pont, beaucoup ont été précipités dans la Seine. Le 7 novembre, notre journal titre : « 60 cadavres d'Algériens noyés ou assassinés retrouvés en un mois à Paris. » Vingt-cinq après, « l'Humanité » se souvient : un hommage, des témoignages. (Pages 2 à 5.) (DR.)

**ROSA LUXEMBURG
FEMME DE CHAIR
ET DE REVE**



A l'occasion de la sortie du film de Margarethe Von Trotta, Gilbert Badia retrace le portrait de la révolutionnaire allemande. (Page 24.)

**21 : UN MARDI
EXCEPTIONNEL**

Les appels à la grève et aux manifestations se multiplient tant dans le secteur privé que dans le secteur public. (Page 10.)

**JERUSALEM :
GRENADES
CONTRE L'ARMEE
D'OCCUPATION**

Un commando palestinien a attaqué, mercredi soir, un groupe de soldats israéliens à Jérusalem-Est, occupée depuis 1967. En représailles, l'aviation de Tel-Aviv a bombardé le Sud-Liban. (Page 14.)

**LE PREMIER
NOBEL NOIR**

L'écrivain nigérian Wole Soyinka reçoit le grand prix de littérature. (Page 25.)

Document 7. Une du journal L'Humanité du 17 octobre 1986. © DR.



24. En témoigne notamment le rassemblement du 17 octobre 1988, qui s'est déroulé au métro Charonne... Sur la mémoire de la guerre d'Algérie: Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la Guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 1991. Sur le 17 octobre en particulier: Claude Liauzu, « Voyage à travers la mémoire et l'amnésie: le 17 octobre 1961 », *Hommes et migrations*, n° 1219, 1999, pp. 56-61.

25. Inséré dans le documentaire de Daniel Kupferstein, *Le 17 octobre 1961, Dissimulation d'un massacre*, Morgane production, 2001.

26. Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1984.

27. *L'Humanité*, 17 octobre 1974, p. 5.

28. *L'Humanité*, 18 octobre 1980, p. 4.

29. *L'Humanité*, 18 octobre 1985, p. 14.

30. *Libération*, 17 octobre 2001, p. 18.

31. Le journal a publié au moins un article par jour sur le massacre jusqu'au 7 novembre.

32. *L'Humanité*, 7 novembre 1961, p. 4.

33. Archives départementales de la Seine Saint-Denis [AD], 35 Fi. Sylvie Zedman, conservatrice, nous a permis de parcourir ce fonds qui comprend pas moins de 38000 clichés effectués par les correspondants entre 1962 et 1992.

34. Roland-Michel Tartakowsky, Note introductive au dossier « Correspondants de *L'Humanité* », AD, 35 Fi, p. 1.

très vite été recouvert dans la mémoire collective par le massacre de Charonne du 8 février 1962²⁴. Le livre d'A. Carrel témoigne de ce recouvrement: le chapitre précité sur l'engagement anti-colonial n'évoque pas le drame du 17 octobre mais les victimes communistes de Charonne. La photo se trouve donc associée à une figure collective de la résistance et de la contestation, revendiquée comme apanage du parti. La résurgence de la mémoire du 17 octobre s'effectua en plusieurs étapes. En 1980 Georges Mattéi et Jean-Louis Péni-nou publiaient dans le quotidien *Libération* un article dénonçant le crime et son occultation. L'arrivée de la gauche au pouvoir fit vraisemblablement naître des espoirs quant à la reconnaissance du massacre par l'État, ainsi qu'en témoigne la diffusion sur TF1, lors du journal de 20 heures du 17 octobre 1981, d'un reportage de quatre minutes sur le sujet, réalisé par Marcel Trillat²⁵. En 1984, pour la première fois, une manifestation est organisée par un collectif réunissant notamment Sans-Frontières, le Mouvement des droits civiques et Radio-Beur. Mais c'est avec le roman de Didier Daeninckx *Meurtres pour Mémoire*, publié en mars 1984, qu'un véritable mouvement d'opinion voit le jour²⁶. C'est dans ce nouveau contexte que la photographie « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS » est publiée.

L'Humanité n'a pourtant pas attendu 1985 pour évoquer le massacre du 17 octobre. Dès 1974, le journal publiait un article de C. Lecomte rappelant que la Journée nationale de l'émigration pour les travailleurs algériens de France était aussi celle d'un massacre que le journal avait immédiatement dénoncé sur le moment²⁷. En 1980, à l'occasion du procès de Fredericksen – leader d'un groupuscule néo-nazi – un court article, intitulé « Octobre 1961: le racisme tuait dans Paris », proclamait que « Pour les communistes la lutte contre le racisme, contre tous les racismes ne date pas d'hier. Elle est dans la logique même de leur combat. (page 151, la

une de *L'Humanité* du 18 octobre 1961 [sic], et des pages du journal du 19 octobre et du 19 novembre)²⁸ ». Sur la défensive, le journal revendique son implication dans la dénonciation du massacre. La reproduction des unes de l'époque a valeur de preuve morale. Jusqu'en 1985 la mémoire du 17 octobre n'existe pas pour elle-même. C'est l'actualité – ouvrière ou antifasciste – qui commande son évocation.

Il semble donc que la photographie ait été publiée en 1985 dans une logique probatoire analogue. C. Lecomte insiste bien, dans le dernier tiers de son article, sur la solidarité des communistes avec le peuple algérien :

« Dès le lendemain, “L'Humanité” publiait un large compte rendu et dénonçait la sauvagerie policière. Les élus communistes de Paris réclamaient des sanctions ainsi que la levée du couvre-feu. Le Bureau politique du PCF élevait une protestation. Dans les jours qui suivirent, débrayages et manifestations devaient se développer²⁹. »

Au sein de la gauche réformatrice comme contestataire, il est pourtant d'usage de dénoncer la timidité des réactions du Parti communiste et de *L'Humanité* face au massacre. En témoigne l'article déjà cité de *Libération* du 17 octobre 2001 :

« Le journal [*L'Humanité*], soucieux de protéger ses locaux avait fermé ses grilles au nez des manifestants en détresse. Au lendemain de la manifestation, il se contentera de parler de “tragique soirée”, assurant ne pouvoir en dire plus sous risque de saisie³⁰. »

Le dépouillement des numéros des mois d'octobre et novembre 1961 prouve au contraire que *L'Humanité* a accordé une large place à l'événement, en menant notamment une enquête dans les bidonvilles de Nanterre³¹. Le 7 novembre 1961, le crime était lourdement dénoncé : « 60 cadavres d'Algériens, noyés ou assassinés retrouvés en un mois à Paris³². » En 1985, lors de sa première publication, la photographie est donc bien une pièce à conviction qui répond implicitement à toutes les accusations de lâcheté ou d'autocensure.

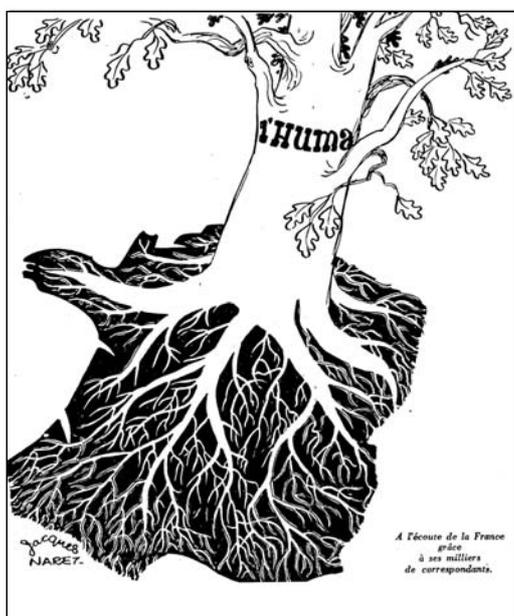
Conservée depuis une date inconnue au service photographique, l'origine communiste de la photographie, et par osmose de l'inscription, ne fait aucun doute pour les journalistes de 1985, qui supposent que l'inscription a été réalisée au cours d'une manifestation des Jeunesses communistes à la fin de l'année 1961. Et si le photographe de l'inscription avait été un correspondant anonyme du journal ?

L'absence de signature dorsale oriente en effet l'enquête vers la part d'ombre du patrimoine documentaire du journal : le service des correspondants. Supprimé en 1998, il fut longtemps dirigé par Roland-Michel Tartakowsky. Pour préserver le fonds photographique du service de la dispersion ou d'une dénaturation commerciale, il prit l'initiative de le déposer aux Archives départementales de la Seine Saint-Denis³³. L'histoire de ce service reste à faire. Ses origines remontent à 1924, avec la rubrique « À travers les usines ». C'est « l'irruption directe du monde ouvrier dans le journal, sans intermédiaire pour le représenter³⁴ ». Pour se prémunir des sanctions patronales, le réseau institue une pratique du secret et de l'anonymat, à peine compensée par l'attribution d'un numéro personnel identifiant chaque correspondant. En 1957, la création d'un supplément à *L'Humanité* spécifiquement destiné aux correspondants – *Notre richesse* puis *Le correspondant* – achève la constitution d'une structure de concentration pyramidale de l'information (voir documents 8 et 9). Entre la fin des années 1950 et le début des années 1990, le service ne compte pas moins de quatre mille trois cents correspondants à travers toute la France.

Le service des correspondants se constitua d'emblée comme un lieu patrimonial, magnifié par le titre de son bulletin de liaison : *Notre richesse*. Le réseau de la région parisienne, avec sept cent cinquante correspondants en 1970, avait bien conscience d'enregistrer une réalité qui n'était pas seulement destinée à la publication immédiate :



Document 8. Bandeau de Notre Richesse, bulletin de liaison des correspondants du journal L'Humanité © D.R.



Document 9. « À l'écoute de la France grâce à ses milliers de correspondants ». Dessin de Jacques Naret, paru dans Notre richesse le 18 octobre 1960. © D.R.



35. Alfred Gerson, « Paris et ses 750 correspondants », *Le correspondant*, 30 octobre 1970, p. 7.

36. Voir Jean-Pierre A. Bernard, *Paris Rouge. Les communistes français dans la capitale (1944-1964)*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1991, pp. 9-12.

37. Nous remercions R.-M. Tartakowsky pour sa disponibilité, et sa fille Danielle pour nous avoir permis de le contacter.

« Paris abrite mille événements quotidiens qui prennent de l'importance si on les saisit pour les exprimer par les mots ou l'image. Oui, c'est bien cela; qu'est-ce qui est important et qu'est-ce qui ne l'est pas? Allez savoir! Disons-nous alors que tout est important³⁵. »

Les correspondants communistes de Paris sont donc conviés à participer à la fabrication du mythe de la ville-capitale où chaque événement quotidien se trouve potentiellement inscrit au décor d'une Histoire éternelle, marquée par les révolutions passées et à venir³⁶. La photographie a pu devenir alors l'agent principal et moderne d'une alchimie qui relève du geste politique autant qu'esthétique. Le patrimoine ainsi accumulé s'est toujours distingué de celui des services centraux de la rédaction. La mise en sommeil et la fossilisation du réseau au début des années 1990 résultent donc tout autant des mutations techniques dans la production de l'information que de la crise d'une mobilisation conditionnée par la vivacité du mythe révolutionnaire. La destinée archivistique du patrimoine du service des correspondants est donc tout à fait cohérente et relève explicitement d'une forme de stratégie de distinction interne à l'identité communiste. Responsable de la rédaction de l'almanach annuel de *L'Humanité*, le réseau des correspondants n'était pas seulement un organe de journalistes amateurs, mais constituait une véritable

société parallèle qui transcendait l'éventail des différentes sociabilités communistes.

Le réflexe photographique d'un correspondant d'*Avant Garde*

C'est bien l'élaboration puis la perpétuation par le service des correspondants de *L'Humanité* de pratiques autonomes d'archivage, d'une mémoire et d'une solidarité spécifique, qui ont permis à son ancien responsable R.-M. Tartakowsky de répondre efficacement à notre enquête en paternité de la photographie «ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS»³⁷. En quelques jours et grâce à l'aide d'anciens membres du réseau des correspondants cette «image sans qualité» a retrouvé une identité, c'est-à-dire un auteur: Jean Texier, ouvrier ébéniste, journaliste bénévole à l'*Avant Garde* (hebdomadaire des Jeunesses communistes) et Correspondant n° 3782 au journal *L'Humanité* au moment des faits. L'identification rapide de l'auteur du cliché apparaît en elle-même comme la preuve concrète de la densité et de la maîtrise de ce réseau d'informateurs hérité pourtant d'une époque révolue. Dans ce cas précis, c'est la démarche de l'historien qui a ponctuellement réactivé l'exceptionnel potentiel d'investigation de l'ancien réseau des correspondants. En ce sens, l'anonymat individuel qui était de rigueur au sein de ce service ne saurait être interprété comme le signe d'une indistinction de ses acteurs, mais apparaît au contraire comme le rempart extérieur et nécessaire d'une solidarité interne et collective jamais interrompue.

Le photographe J. Texier, âgé de trente ans en 1961, est donc le second auteur de ce document³⁸. C'est lui qui, après avoir été prévenu de l'existence et de la localisation de l'inscription par son collègue d'*Avant Garde* Claude Angeli, a permis au graffiti éphémère d'accéder à la postérité documentaire et archivistique³⁹. Le récit détaillé de cette journée particulière que nous ont livré J. Texier et

C. Angeli, quarante ans après les faits et sans s'être pourtant jamais revus depuis ni concertés préalablement, est parfaitement similaire et cohérent. C. Angeli aurait aperçu l'inscription sur les quais depuis la 2 CV Citroën du journal *l'Avant Garde*, lors d'un trajet matinal entre son domicile du Perreux et les locaux du journal, situés rue Humblot dans le 15^e arrondissement de Paris⁴⁰. Ni lui, ni J. Texier ne peuvent bien sûr livrer une date précise, mais tous deux situent cette journée «quelques semaines après le massacre». Arrivé à *l'Avant Garde* après ce repérage fortuit, C. Angeli alerte J. Texier, et tous les deux repartent sur les lieux. J. Texier est équipé de son appareil personnel Rolleiflex à visée verticale, doté du célèbre objectif Tessar 3,5. À l'époque, il n'utilise que des films Kodak, fournis par *l'Avant Garde*, au format 6x6 et de sensibilité 125 asa⁴¹. Quai de Conti, en face de l'Institut, il saute en marche, déclenche son Rolleiflex et remonte précipitamment pour échapper aux quelques policiers placés en faction autour de l'inscription.

Les conditions de la prise de vue expliquent donc la nature et la composition même du document: réalisée très rapidement, dans l'urgence et le risque, la photographie ne bénéficie d'aucun travail de cadrage préalable⁴². Tout au plus J. Texier s'attache-t-il à rendre l'inscription la plus lisible possible en plaçant le lampadaire entre les mots du slogan, mais il ne peut empêcher qu'une poubelle vienne masquer un des «S». La visée verticale l'oblige à placer le point de prise de vue relativement près du sol (70 cm environ) et donc à occulter la plus grande partie des quais situés sur la rive droite de la Seine. De la même manière, sa décision d'exclure les policiers du cadre de sa prise de vue est étroitement conditionnée par la focale fixe 75 mm de son objectif: J. Texier, qui n'a pas le temps de reculer de façon significative par rapport au sujet photographié, n'a pas véritablement le choix de son cadrage⁴³. Mais l'exclusion des policiers hors du cadre s'explique également



38. « Ne pas s'intéresser au photographe, c'est négliger ce qui a déterminé l'acte de prise de vue, c'est-à-dire la raison d'être de l'image ». I. About et C. Chéroux, « L'histoire par la photographie »..., *op. cit.*, p. 19.

39. Nous remercions Jean Texier pour sa patience et les entretiens qu'il a pu nous accorder.

40. J. Texier était alors journaliste-bénévole à *L'Avant Garde* depuis 1956. Par la suite, photographe de l'hebdomadaire *Nous les Garçons et les Filles*, il rejoint *L'Humanité* en 1971. Il est aujourd'hui retraité. Claude Angeli, journaliste à *L'Avant Garde* et à *Nous les Garçons et les Filles*, entre au *Canard Enchaîné* en 1971. Il est actuellement rédacteur en chef du journal.

41. *L'Avant Garde* ne dispose pas de matériel photographique propre, et J. Texier n'acquiert un appareil 24x36 qu'au milieu des années 1960.

42. L'absence du négatif 6x6 nous interdit de surinterpréter le cadre du tirage 20x30 dont nous disposons aujourd'hui : il s'agit, par définition, d'un recadrage.

43. La focale exprime (en mm) la distance du point focal au plan-film. Une focale de 75 mm correspond, pour un film 6x6, à une focale de 50 mm pour un film 24x36 : l'objectif utilisé par J. Texier ne fabrique donc aucun « effet de zoom » spécifique.

44. *L'Avant Garde* cesse de paraître en mars 1963 : il tirait alors à 20000 exemplaires. Le 1^{er} mai 1963 il est remplacé par *Nous les garçons et les filles*, dont le tirage atteindra rapidement les 400000 exemplaires.

45. *L'Avant Garde*, n° 330, 25-31 octobre 1961, p. 4-5, et n° 335, 29 novembre-5 décembre 1961, p. 8.

46. *Le Monde*, enquête « La République du silence », 28 avril-2 mai 1960.

47. Voir Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guirral et Ferndand Terrou (éd.), *Histoire générale de la presse. Tome V : De 1958 à nos jours*, Paris, Puf, 1976, p. 173. L'ouvrage ne recense pas moins de quinze saisies entre 1955 et 1960 pour le seul journal *L'Humanité*.

48. « Le 12 avril s'ouvrirait à *L'Humanité* la 18^e école du soir organisée à l'intention des correspondants photographes du journal [...] Rappelons que ces écoles sont ouvertes à tous les correspondants de la région parisienne », *Notre richesse*, 17 mai 1962, p. 2. Voir également Raoul Marie, « Bien choisir ses pellicules, mais aussi et surtout bien s'en servir » et Jean Dedieu, « Réflexions sur une photographie », *Notre Richesse*, 19 janvier 1962, p. 4.

par l'interdiction, très stricte à l'époque, de photographier les forces de l'ordre dans l'exercice de leurs fonctions et par la menace de saisie afférente. Le « réflexe photographique » qui préside à cet instantané est donc bien un « réflexe conditionné », autant par des contraintes d'ordre technique que par des contraintes d'ordre juridique et politique. Comme tout autre type de document historique, la connaissance des contextes et des modalités de production doit conditionner l'analyse et l'interprétation.

La découverte du photographe n'efface pourtant pas, à elle seule, la rupture documentaire qui sépare la prise de vue en 1961 et sa première publication dans *L'Humanité* en 1985. Elle n'épuise pas non plus ces deux interrogations fondamentales : pourquoi ce cliché n'a-t-il pas été publié à l'époque des faits ? Comment le tirage original s'est-il retrouvé au milieu des années 1980 dans les archives de *L'Humanité* ? Le dépouillement des numéros d'*Avant Garde* d'octobre 1961 à la disparition du journal en mars 1963 confirme le souvenir de C. Angeli et de J. Texier : cette photographie n'a pas été publiée à l'époque⁴⁴. *L'Avant Garde* a pourtant largement rendu compte du massacre dans ses livraisons des 25 octobre et 29 novembre suivants, en comparant les rafles de cette nuit-là à la rafle du Vel d'Hiv' et en avançant le chiffre de cinquante morts⁴⁵. Les raisons de cette non publication sont pour une part d'ordre politico-judiciaire : la presse française pendant la guerre d'Algérie vit en permanence sous la menace des saisies, et la censure politique met en place ce que *Le Monde* appelle alors « la République du silence⁴⁶ ». Dans ce cadre, la presse communiste est bien sûr particulièrement touchée par ces saisies qui représentent à chaque fois un grave préjudice financier⁴⁷. La non-publication peut aussi s'expliquer par des raisons internes à la photographie : elle ne montre rien d'autre en effet qu'un militantisme que nul n'ignore à l'époque des faits. Elle ne peut remplir la fonction

informative, illustrative, voire probatoire que les journalistes exigent à ce moment-là pour témoigner de l'authenticité du massacre, comme le font les clichés d'É. Kagan réalisés la nuit même du 17 octobre. La photographie de l'inscription «ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS», qui ne prouve rien en elle-même, témoigne *pour l'histoire* – c'est-à-dire pour aujourd'hui – d'une dénonciation militante précoce.

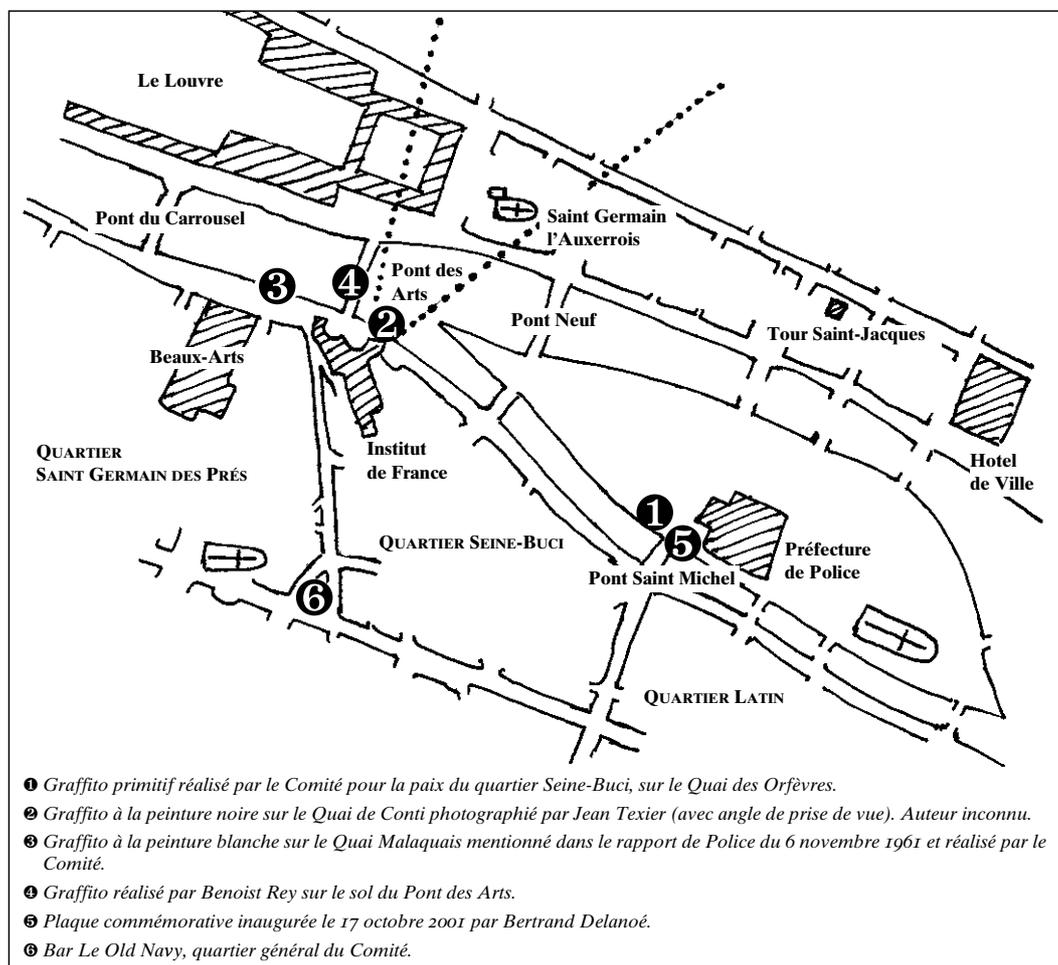
L'absence de publication immédiate ne résout cependant pas la question du développement du négatif, du tirage sur papier et du lieu de dépôt de cette première épreuve. Aujourd'hui, le négatif (c'est-à-dire le film exposé puis révélé) reste introuvable, ce qui nous prive du cadre original (format carré 6x6) de la prise de vue: le tirage en format rectangle 20x30 est en soi-même un recadrage de la prise de vue, une nouvelle étape dans la fabrication du document. Comme tout tirage photographique, il doit être analysé comme tel, c'est-à-dire comme une production documentaire distincte de la prise de vue elle-même, et conditionnée par des choix et des contraintes techniques spécifiques (choix du papier, de son format, du contraste, du temps d'exposition). Une analyse détaillée du tirage actuellement détenu par Keystone permet cependant au moins de conclure qu'il s'agit bien d'une épreuve «de première génération», c'est-à-dire d'un tirage positif obtenu par exposition du négatif lui-même, et non d'une duplication: les rayures nettes correspondent aux rayures du film lors de son déroulement et de son exposition initiale dans le boîtier Roley-flex.

Le double statut du photographe J. Texier en 1961, à la fois journaliste à *L'Avant Garde* et correspondant à *L'Humanité* oblige à interroger le lieu de tirage et donc de conservation initiale de la photographie. L'épreuve originale 20x30 a pu être réalisée aussi bien rue Humblot dans le laboratoire d'*Avant Garde*, que boulevard Poissonnière dans celui des correspondants de *L'Humanité*. L'absence de

label commercial au dos du papier et l'absence de surcontraste sur le tirage sont des indices fragiles que cette épreuve a été réalisée à *L'Avant Garde*: J. Texier affirme en effet que *L'Humanité* ne réalisait alors ses épreuves que sur papier Kodak, et il se souvient que l'agrandisseur assez sommaire dont disposait *L'Avant Garde* empêchait d'ajouter un filtre de surcontraste au moment de l'exposition. La question de l'interprétation de ce cliché comme une photographie «*Avant Garde*» ou «Correspondant de *L'Humanité*» ne saurait cependant se réduire à celle du lieu de son tirage: le laboratoire des correspondants, s'il n'a pas forcément réalisé le tirage de la photographie, a en tout cas été le lieu permanent et privilégié de la formation du photographe. J. Texier confirme ainsi que ce sont bien les cours du soir organisés et financés par le service des correspondants de *L'Humanité* qui ont mené son éducation photographique dès le début des années 1950, complétés par la lecture assidue des conseils techniques du bulletin hebdomadaire *Notre Richesse*⁴⁸. En tout état de cause, l'absence de signature au dos du tirage de première génération s'explique assez bien par le statut de J. Texier en 1961, qui n'est pas encore photographe professionnel et ne dispose donc pas d'une autorité, d'un nom et d'un copyright reconnus.

La scénographie politique et artistique d'une inscription in situ

La présence de policiers de part et d'autre de l'inscription au moment où la photographie fut prise résume le caractère improbable de sa conservation. Effacée sans doute immédiatement après le passage de J. Texier et de C. Angeli, l'inscription n'a pu devenir document qu'à travers sa *révélation* photographique qui est tout autant capture de son image que captation et appropriation de sa signification politique. La transfiguration photographique fossilise une scénographie éphémère: elle *fixe*,



Document 10. Plan du quartier Seine-Buci et localisation des graffitis. © Dessin Yann Potin, Vincent Lemire.

mais restreint le champ équivoque de l'inscription primitive⁴⁹.

Assimilé par le code pénal à un acte de vandalisme⁵⁰, le graffito urbain est une des formes majeures de la contestation politique, dans la mesure où par son existence même il met en scène une infraction ponctuelle, un « braconnage sur terre d'État » pour reprendre le titre d'un article de Céline Braconnier⁵¹. En préservant l'anonymat de l'émetteur tout en désignant implicitement le destinataire, la technique de l'inscription convient parfaitement aux organisations secrètes⁵². En ce sens,



49. « Au contraire de ses imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. », (Roland Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 120).

50. Article 257 du Code pénal de 1804 et article 322-1 du Code pénal actuel.

51. Céline Braconnier, « Braconnages sur terres d'État. Les inscriptions politiques séditeuses dans le Paris de l'après-Commune (1872-1885) », *Genèses*, n° 35, 1999, pp. 103-130.

la guerre d'Algérie a été en France une guerre des murs, déclarée en premier lieu par l'OAS dès avant le putsch du 24 avril 1961, puis relayée par les militants antifascistes et pacifistes⁵³.

L'inscription est bien une conquête momentanée qui convertit l'espace public en une tribune d'expression et de dénonciation. L'anonymat du geste renforce cette puissance de contestation en assimilant son auteur à une masse incontrôlable. Sa force réside enfin dans sa duplication potentielle dans le temps et dans l'espace. Dernier acte de la dynamique scénographique, l'effacement de l'inscription par l'autorité achève de lui donner sens en soulignant en négatif son caractère contestataire. Le geste du graffiti ne s'inscrit donc pas dans une logique de postérité : la force et les significations de l'acte reposent sur sa réalisation même, le fait que les auteurs de l'inscription n'aient pas cherché à en conserver une trace quelconque en témoigne. Interceptée et conservée par une équipe de jeunes journalistes communistes, la performance éphémère de l'inscription doit néanmoins être replacée dans le contexte de sa production par un groupe de militants en marge du mouvement communiste ou en opposition à celui-ci.

« Arriva le 17 octobre. Seule une petite poignée de métropolitains, dont l'éditeur-libraire François Maspero, étaient au courant. [...] Notre comité sortit un tract, colla une fois de plus des *dazibaos* et décida d'une action plus spectaculaire ; il s'agissait de peindre sur les quais de la Seine une seule phrase : "ici on noie les Algériens". L'opération ne fut réalisée que quelques jours après le massacre⁵⁴. »

Selon le témoignage de son auteur revendiqué, J.-M. Mension, l'inscription est donc bien la conséquence d'une action programmée et concertée par le « Comité pour la paix en Algérie du quartier Seine-Buci ». Fondé au cours de l'automne 1960, dans le sillage de la mobilisation provoquée par le « manifeste des 121 » du 6 septembre 1960⁵⁵, ce comité réunit un groupe de jeunes artistes et comédiens.

L'ancrage géographique est déterminant : le quartier Seine-Buci est alors une étroite langue urbaine, coincée entre le Quartier latin et Saint-Germain-des-Prés, encore préservée de toute réhabilitation immobilière (voir document 10). Cette localisation dessine la position marginale du comité, entre le Quartier latin investi par l'UEC (Union des étudiants communistes) et le monde intellectuel mieux établi de Saint-Germain⁵⁶. Encadré par les Beaux-Arts et l'Odéon, il reste une terre d'élection pour la bohème littéraire et artistique. Le centre névralgique du comité est le bar Le Old Navy, 150 boulevard Saint-Germain, alors fréquenté par le dramaturge d'avant-garde Arthur Adamov qui devint la figure tutélaire du comité (voir document 10). Signataire du manifeste des 121, A. Adamov s'est rapproché du Parti communiste depuis la fin des années 1950. Il ne cesse de défendre un théâtre de « situations », ainsi que le laisse entendre son livre-manifeste de 1964, *Ici et maintenant*⁵⁷. Admirateur et imitateur de Bertold Brecht, il attribue un rôle particulier aux placards et pancartes, portés par les acteurs sur la scène elle-même. Dans son dernier livre, consacré à ses souvenirs théâtraux et politiques, A. Adamov confirme la réalisation de l'inscription :

« Notre ami Binoche écrit sur les quais de la Seine en immenses caractères gras et noirs : "Ici on noie les Algériens". Il ne se fait pas prendre⁵⁸. »

La cohérence du comité s'est donc formée sur l'appartenance au monde du théâtre et de l'art et non sur l'affiliation politique. Animé par des acteurs inscrits au Parti communiste comme Jean-Marie Binoche, le groupe se situe toutefois à l'intersection d'un ensemble hétéroclite de groupes et de positions contestataires⁵⁹. Perméable aux influences contradictoires, le comité entretient notamment des rapports avec les « inorganisés de gauche », animés par Benoist Rey, très critiques par rapport à l'attitude du PCF face au conflit algérien. Infirmier en Algérie en 1959-1960,



52. Pour des périodes antérieures au XIX^e siècle, voir Luc Bucherie, « Graffiti, mise en scène des pouvoirs et histoire des mentalités », thèse de doctorat en science politique, université Paris XIII, 1982.

53. Voir Rémi Kauffer, *OAS, la dernière guerre franco-française*, Paris, Seuil, coll. « Épreuve des faits », 2002.

54. Jean-Michel Mension, *Le temps gage...*, *op. cit.*, p. 208.

55. Le manifeste des 121 fut publié le jour d'ouverture du procès du réseau Jeanson, groupe français d'aide au FLN. Les cent vingt et un intellectuels dénoncèrent le conflit et proclamèrent le droit à l'insoumission. Voir Marcel Péju, *Le procès du réseau Jeanson*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers Libres », 2002.

56. Voir Jean-Yves Sabot, *Le syndicalisme étudiant et la guerre d'Algérie: l'entrée d'une génération en politique et la formation d'une élite*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Politiques », 1995.

57. Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1964.

58. A. Adamov, *L'homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1968, p. 141.

59. Voir Sylvain Pattieu, *Les camarades, des frères trotskistes et libertaires durant la guerre d'Algérie*, Paris, Syllepse, 2002.

60. Benoist Rey, *Les Égorgeurs*, Paris, Minuit, 1961. Réédité en 1999 par les Éditions du Monde libertaire.

61. Voir Raphaëlle Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Gallimard, coll. « La Suite des Temps », 2001, p. 326 et p. 342.

62. Voir J.-M. Mension, *La tribu*, Entretiens avec Gérard Bérreby et Francesco Milo, Paris, Allia, 1998, pp. 40 et suiv.

63. En ce sens, l'inscription peut être aussi analysée comme exercice d'écriture urbaine situationniste, définie par *L'Internationale situationniste*, n° 3, 1959 : « La situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation [...] Chaque situation, aussi consciemment construite qu'elle puisse être, contient sa négation et va inévitablement vers son propre renversement. »

64. Voir une photographie dans J.-M. Mension, *La tribu...*, *op. cit.*, p. 101.

65. J.-M. Mension, *Le temps gage...*, *op. cit.*, pp. 161-177.

66. *Ibid.*, p. 203.

67. Selon Jean-Marie Binoche, A. Adamov aurait lui-même formulé la phrase.

68. B. Rey, « L'arme à gauche », *L'opposition artistique*, 1964, réédité dans Raymond Vidal-Pradines, *Benoist Rey*, Paris, Éditions du Monde libertaire, coll. « Graine d'Ananar », 1999, pp. 36-37. Merci à R. Vidal-Pradines pour nous avoir communiqué cet opuscule.

B. Rey est l'auteur des *Égorgeurs*⁶⁰, ouvrage censuré et saisi en avril 1961 qui dénonçait les tortures au sein de l'armée⁶¹. L'expérience de la conscription en Algérie constitue en effet une ligne de partage décisive au sein du comité : le Parti communiste refuse alors l'insoumission ou considère qu'il ne faut apporter aucun soutien au FLN.

L'itinéraire de J.-M. Mension est emblématique de l'hétérogénéité politique du comité. Né en 1934, fils d'un militant des Jeunesses communistes devenu responsable de la FSGT (Fédération sportive et gymnique du travail – affiliée au Parti communiste), J.-M. Mension hérite d'une culture politique de la résistance et de la contestation. Après plusieurs années d'errance et d'aventures, il rencontre en 1952 Guy Debord et le mouvement lettriste avec lequel il expérimente une pratique de la révolte radicale⁶². En 1953, ils effectuent ensemble sur les murs de l'Institut de France l'inscription « NE TRAVAILLEZ JAMAIS ». L'écrivain et le graffito font partie des formes privilégiées de la création lettriste⁶³. J.-M. Mension rapporte ainsi qu'il s'est longtemps vêtu d'un pantalon blanc sur lequel était inscrit de nombreux graffitis « portatifs »⁶⁴. Après une violente rupture avec G. Debord, l'expérience de l'Algérie entre la fin de l'année 1955 et 1957 le place dans une position définitivement critique par rapport au PCF⁶⁵. L'engagement politique est alors étroitement associé à une démarche artistique : « Art ou politique, le choix est restreint mais ô combien douloureux⁶⁶. »

Le Comité du quartier Seine-Buci a été à l'initiative d'une série d'actions (tracts, manifestation le 22 octobre rue de Buci, affiches) dont l'inscription sur les quais de la Seine n'est que la forme la plus « spectaculaire ». L'association entre action politique et construction esthétique repose sur une stricte adéquation entre contenu et localisation du graffito. La phrase a été mûrement réfléchie et composée. A. Adamov semble avoir pris

une part importante dans sa formulation⁶⁷. Elle peut être analysée comme le détournement parodique d'une syntaxe publicitaire sur le mode « Ici on rase gratis ». La force politique du slogan résulte de la mise en scène « située », ici et maintenant, d'une contre-réclame ironique. Consubstantiellement lié à sa localisation, le graffito se transforme ainsi en légende ou didascalie du paysage muet qui fut le décor théâtral, complice du massacre.

La préfecture de police et les abords du pont Saint-Michel sont les cibles choisies pour l'inscription. L'action se déroule la nuit, par « minimum de sécurité ». Le témoignage de J.-M. Mension, confirmé par celui de J.-M. Binoche, précise qu'après avoir réalisé une première inscription sur le quai des Orfèvres, le groupe réitère son geste face à l'Institut. C'est cette seconde inscription qui correspond au décor de la photographie. Le danger encouru aux pieds de la préfecture et la probabilité d'un effacement immédiat suscitent donc une duplication du geste. En ce sens, une stricte généalogie de la fabrique documentaire doit réserver à la seule inscription du quai des Orfèvres le statut d'œuvre originale, telle qu'elle fut préméditée par le Comité. Citadelle symbolique de la culture bien-pensante, l'Institut est perçu comme un autre théâtre propice à la dénonciation : la même inscription fut d'ailleurs réalisée juste en face, sur le sol même du pont des Arts par B. Rey :

« Après le 17 octobre un comité antifasciste me donna rendez-vous une nuit. Il s'agissait de peindre des inscriptions sur les ponts de Paris. Personne au rendez-vous. Je revis les camarades. Tel était fatigué, tel autre avait une petite amie, un troisième avait oublié. Bref, je pris deux camarades, inorganisés comme moi. Et le lendemain matin, les passants qui traversaient le pont des Arts, purent voir, en gigantesques lettres blanches : *Ici, on noie des Algériens* [sic]⁶⁸. »

Le « comité antifasciste » est bien celui de J.-M. Mension et J.-M. Binoche. B. Rey se

souvent d'avoir effectué l'inscription avec Jean Papail et un certain Balkis. La multiplication des inscriptions prouve que la phrase « ici on noie les Algériens » a circulé parmi plusieurs cercles militants, les variations de l'article « les » en « des » soulignant la fluidité du message et de ses interprétations. Chaque reproduction du geste suppose, par son insertion dans une nouvelle série documentaire, une nouvelle production de sens. Du quai des Orfèvres au pont des Arts, le chemin parcouru par les inscriptions marque néanmoins un territoire, qui correspond très exactement à la frontière nord du quartier Seine-Buci. Il y a donc une parfaite cohérence entre la localisation des inscriptions et la base géographique de l'action militante, qui traduit elle-même une forme d'identité politique. Le plan général du quartier Seine-Buci (document 10) rend compte de la dispersion des graffitis successifs le long de la Seine.

Documentée par la seule mémoire des auteurs multiples des inscriptions, la chaîne événementielle qui semble relier celles-ci à la photographie échappe à toute chronologie. Le lieu de la réception fait toutefois surgir l'archive ainsi qu'une datation. Jean-Luc Einaudi a ainsi retrouvé dans les archives de la préfecture un rapport de police daté du lundi 6 novembre 1961 qui fait état d'une inscription « Ici on noie les Algériens, à la peinture blanche », relevée la veille « entre le pont des Arts et le pont du Carrousel », c'est-à-dire sur le quai Malaquais⁶⁹. La date du dimanche 5 novembre concorde avec les récits de J.-M. Mension, J.-M. Binoche et B. Rey : « l'opération ne fut réalisée que quelques jours après le massacre⁷⁰ ». La mobilisation des mouvements de gauche après l'événement fut en effet désorganisée, et contrariée par le refus du PCF de toute prise de position⁷¹. Les Jeunesses communistes appelèrent à manifester néanmoins dès le 19 octobre et l'UEC organisa quelques rassemblements au Quartier latin. Le 1^{er} novembre, septième anniversaire

du soulèvement de la Toussaint 1954, de nombreux appels à la manifestation furent lancés, et le 18 novembre un rassemblement réunit plus de dix mille étudiants en présence de Jean-Paul Sartre⁷². La modestie de la mobilisation a sans doute définitivement décidé le Comité du quartier Seine-Buci à agir. La couleur blanche de la peinture ainsi que la localisation à gauche du pont des Arts coïncident également avec le témoignage de J.-M. Binoche, qui se souvient parfaitement avoir lui-même acheté la peinture blanche « parce que c'était la moins chère ». Les inscriptions du comité sont donc bien celles évoquées dans le rapport de police. Seul problème : ces descriptions ne correspondent absolument pas à la photographie ! Le graffiti y est peint en noir et localisé à droite du pont des Arts, c'est-à-dire sur le quai de Conti...

* *
*

Au terme de l'enquête régressive, cet ultime avatar documentaire trouble les pistes et replonge dans l'oubli le geste fixé par la photographie. La reconstitution de la chaîne auctoriale est brisée, ne subsiste qu'un faisceau d'hypothèses et de concordances partielles. Constat d'échec ? La recherche obstinée de l'identification documentaire et d'une attribution politique se heurte à l'irréductible part d'ombre que comporte toute logique de transmission, tout processus d'appropriation, et que suscite toute forme de témoignage. L'anonyme triomphe de la volonté de savoir et renvoie l'historien dans ses cordes, les bras néanmoins chargés d'un viatique inattendu : zones en friche – service des correspondants de l'*Humanité*, comité Seine-Buci – ou territoires plus familiers – gestion de patrimoines documentaires et fabrique de mémoires – ont surgi sur le chemin. Lentement repliée sur elle-même, l'enquête est devenue son propre objet : qui est l'auteur de l'inscription « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS » ?



69. D'après les Archives de la préfecture de police, FA 413. Voir J.-L. Einaudi, *Octobre 1961. Un massacre à Paris*, Paris, Fayard, 2001, p. 308. Nous remercions J.-L. Einaudi, qui nous a communiqué ses notes sur ce document.

70. J.-M. Mension, *Le temps gage...*, *op. cit.*, p. 208.

71. Voir par exemple B. Stora, *La gangrène et l'oubli*, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 1991, p. 98.

72. Voir Danielle Tartakowsky, « Les manifestations de rue », in J.-P. Rioux (éd.), *La guerre d'Algérie...*, *op. cit.*, pp. 131-143, ici pp. 139-140.