



HAL
open science

L'œil colonial

Jacques Araszkieviev

► **To cite this version:**

Jacques Araszkieviev. L'œil colonial. L'oeil colonial, 2004, Bobigny, France. pp.126-133. hal-00445107

HAL Id: hal-00445107

<https://hal.science/hal-00445107>

Submitted on 7 Jan 2010

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.

L'Œil colonial

Jacques Araszkievitz

Maître de Conférences en Sciences de l'information et de la communication

Université de Nice-Sophia Antipolis

araszkie@iutsoph.unice.fr

Les recherches¹ effectuées au sein de l'ACHAC² par Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et bien d'autres, ont permis d'aborder sous un angle nouveau la lecture historique du fait colonial français. Dans cette construction, l'image tient une place essentielle. Ainsi que le souligne Pascal Blanchard, « [...] *on ne peut écrire l'histoire uniquement à partir des images. [...] Pourtant, le choc sensoriel de l'image nous semble prépondérant dans la diffusion de l'idéologie coloniale en France.*³ » L'étude de la page « Une » de *l'Illustration* de décembre 1917 que nous proposons au lecteur s'inscrit à la suite de cette démarche. Citons à nouveau Pascal Blanchard : « *Il est temps de décoloniser les images*⁴ ». Cette nouvelle approche, fondée sur la prise en compte d'informations (dites de bas-niveau) peu prises en compte jusque là par les historiens, est d'autant plus salutaire qu'elle s'articule à une analyse du discours colonial et de ses moyens de persuasion. Comme elle interroge l'histoire, elle interroge également notre manière de regarder aujourd'hui et de comprendre *l'Illustration*. Comment décoloniser les images ? Comment s'assurer que notre regard ne porte pas exclusivement sur les failles que les conclusions auxquelles nous cherchons à arriver donnent par avance corps ? Si un va-et-vient permanent entre l'oral, l'image et l'écrit a permis *a posteriori* aux chercheurs de l'ACHAC de rendre compte d'un discours colonial et de la fonction prépondérante de l'image dans ses mythes constitutifs, toute tentative de décolonisation des images ne risque-t-elle pas *a priori* de se trouver à nouveau

¹ Recherches dont témoignent des ouvrages collectifs comme *Images et colonies*, sous la direction de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau, Paris, BDIC/ACHAC, La Découverte/SODIS, 1993 ou *L'Autre et nous*, sous la direction de Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et Hubert Gerbeau, Paris, ACHAC, SYROS, 1995.

² ACHAC : Association Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine ; ont participé à ces recherches, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, Gilles Boëtsch, Armelle Chatelier, Hubert Gerbeau et bien d'autres chercheurs encore. Ils se sont associés aux travaux de l'ACHAC en tant qu'historiens, anthropologues, juristes ou experts dans des domaines aussi variés que la bande-dessinée, le cinéma, la photographie ...

³ Pascal Blanchard, « Il est temps de décoloniser les images » in *Images et colonies*, p.8.

⁴ Idem

déterminée par un faisceau d'interprétations ? Si notre regard sur les images est dépendant du contexte, la modification de ce contexte (et l'évolution des mentalités qu'elle suggère), ne prédétermine-t-elle pas de manière irréductible les caractéristiques du *nouveau* regard porté sur les images coloniales ? Afin de répondre à ces questions, nous proposons au lecteur d'analyser *l'Illustration* par *l'Illustration*, de dire l'image par l'image, d'analyser la ligne éditoriale de *l'Illustration* au regard des règles même qu'elle se donne.

Le regard porté

« *Au Maroc* », *l'Illustration* pour Noël 1917 est au Maroc. En contrepoint d'une première guerre mondiale à laquelle sont consacrés tous les numéros de 1917, ce numéro du samedi 15 décembre apporte une éclaircie. « *C'est à Marrakech, par une splendide après-midi de septembre, que j'éprouvais pour la première fois la sensation précise de ce que c'est que la volupté de l'Islam.*⁵ » indique L. Dumont-Wilden dans « Impressions de la vie marocaine ». Juxtaposées à ces valeurs de base⁶ (le rêve, l'aventure), sont néanmoins présentes des valeurs d'usage. Le contexte géostratégique et l'importance du Maroc sont soulignés. « *Le Maroc était l'un des enjeux de la guerre, aux yeux de l'Allemagne comme aux nôtres ; il tenait dans ses appétits une part énorme. Là aussi, là d'abord, elle a perdu la partie.*⁷ », précise Gustave Babin dans son article « Dix ans d'œuvre française au Maroc ». Ce discours, juxtaposant la réserve d'érogène supposée propre aux Colonies avec la guerre contre l'Allemagne est bien connu et sans nuance. La *nécessaire* intervention civilisatrice du colonisateur est présupposée. La guerre contre l'Allemagne est déjà gagnée, le Maroc réduit au statut de simple enjeu. De même, la mise en rapport des images et de leurs légendes (ou bien encore des textes et des images) pourrait faire l'objet de nombreux commentaires. Dans l'article de L. Dumont-Wilden, « Impressions de la vie marocaine », sont insérées dans un premier cahier photographique quatre pages présentant cinq grandes photographies du Maroc. Face au texte, la première photographie présentée est celles des « Remparts et porte de la Kasbah des Oudayas à Rabat ». La présence de plusieurs femmes voilées,

⁵ Louis Dumont-Wilden, « Impressions de la vie marocaine », *l'Illustration*, décembre 1917.

⁶ Cf. Jean-Marie Floch : « Quand on exalte et qu'on illustre d'une façon ou d'une autre la maniabilité, l'habitabilité ou la fiabilité de la voiture, celle-ci est valorisée comme un moyen de transport ; elle est investie de valeurs d'usage. Par contre, quand la voiture représente l'identité même de son conducteur ou de sa conductrice, sa virilité ou sa féminité, ou quand elle est la figure de la vie ou de la beauté, la voiture est investie d'une valeur de base. », « J'aime, J'aime, J'aime » in Floch, Jean-Marie, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Puf, 1990, p. 127.

pourtant au premier plan, n'est pas mentionnée dans la légende. De même, les Israélites lavant leur linge dans l'oued, à Seffou ou le « Campement de chameliers sur la route de Kenifra » ne sont mentionnés que pour leur caractère typique. Les chameliers font parties du décor. Ils sont le décor. De même encore, les Marocains présents ne sont pas mentionnés devant le mur des Offrandes (Mosquée de Moulay Idriss). Pourtant, l'argumentation ne convainc qu'à moitié. De même qu'en 1917, le regard était naturellement colonial, le regard aujourd'hui porté n'est-il en somme pas naturellement anti-colonial ? Une nouvelle hiérarchie dans la lecture plaçant par exemple les chameliers au premier plan serait-elle susceptible de générer une légende plus adéquate ? Traduirait-elle réellement la conscience d'un monde plus équilibré ? Toutes ces questions imposent une analyse plus complète de la manière dont les images coloniales opèrent. L'œil colonial pourra alors peut-être encore révéler quelques surprises.

Le regard saisi

Jacques Lacan, dans « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction de Je », saisit la relation primordiale de sujet à l'image : « *L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrisage qu'est le petit homme à ce stade 'infans', nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet.*⁸ » A partir de ce double restreint, le sujet se réfléchit comme totalité corporelle. L'objet apparaissant au lieu même de la division du sujet, « Je » se voit dans le miroir comme si son regard était situé au centre optique du miroir et le regardait. Si la boîte de sardines flottant sur la mer et réfléchissant la lumière du soleil ne voit pas Lacan lorsque Petit-Jean le pêcheur se moque gentiment de lui, l'œil de Lacan se place au point géométrique de la boîte et voit Lacan faisant « tant soit peu tache dans le tableau⁹ ». Voici donc Lacan saisi dans la dimension du regard. Mais comment saisir l'œil colonial ?

⁷Gustave Babin, « Dix ans d'œuvre française au Maroc », *l'Illustration*, décembre 1917.

⁸ Lacan, Jacques, *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966, coll. Point, réédition 1971, p. 90.

⁹ Lacan Jacques, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, liv. XI, Paris, Seuil, 1973, p. 89.

Dans « Ethnographie d'une exposition¹⁰ », Martine Levasseur et Eliseo Veron tentent d'appréhender la réalité même de la pratique des visiteurs des musées. Ils identifient quatre formes de visite, quatre modèles de parcours, quatre type de visiteurs : *les fourmis*, ou la visite proximale, *les papillons*, ou la visite pendulaire, *les poissons*, ou la visite glissement, *les sauterelles*, ou la visite « punctum ». Sans entrer dans les détails de ces différents parcours que leur désignation, au demeurant, permet d'imaginer, il convient de souligner que nos observateurs ne se comportent pas comme n'importe quel public. Pour que l'observation des œuvres puisse s'effectuer dans de bonnes conditions, encore faut-il que le dépôt du regard puisse s'effectuer sans gêne et notamment sans la gêne qui pourrait advenir d'être surpris dans un état de contemplation. Une trop grande attention portée à une œuvre ne risquerait-elle pas de révéler un trait de caractère particulier du *regardeur* transformé pour l'autre en voyeur ? Assorti à l'autorisation de regarder les toiles, s'est donc développé dans les musées un usage réduisant dans la mesure du possible la vision de l'autre en train de regarder une œuvre à un accident. Anne Martine Levasseur et Eliseo Veron, en se comportant en sémiologues et en scientifiques, travaillent donc sur une limite, et franchissent presque sur un interdit¹¹.

Tous les musées ne sont pas construits sur un même modèle. La Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence offre par exemple des salles où des ouvertures judicieusement aménagées entre les salles, parfois en hauteur, incitent fortement à percevoir le public présent, du moins dans sa globalité. Pour l'exposition Otto Dix, Jean-Louis Prat, alors directeur de la Fondation, a su forcer, ou du moins complètement détourner, cette impossibilité du regard liée à la suspicion d'espionnage. Deux grands triptyques ont été disposés en face-à-face. En conséquence, l'observateur attentif ne peut manquer de remarquer que ces deux toiles n'en font qu'une, ou plus précisément que l'une est l'esquisse en noir et blanc de l'autre en couleur¹². Dès lors, la tête de cet observateur, s'il n'est pas trop pressé, ne manquera pas de témoigner d'un aller et retour effectué entre les deux toiles caractéristique de la démarche comparatiste. En se prêtant ainsi au jeu de la différence et du

¹⁰ Levasseur Anne Martine et Veron Eliseo, « Ethnographie d'une exposition » in *Histoires d'expo*, Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1983, pp. 29-32.

¹¹ Au demeurant, de nombreuses installations, tout en prônant l'interactivité, restent très en dessous du franchissement de cette limite. Elles donnent à voir plus qu'à regarder.

¹² Voir. *Otto Dix, Metropolis*, Paris, Fondation Maeght, 1998, pp. 164-165 (*La Grande Ville* ou *Metropolis, Großstadt*, Fusain, craie et sanguine sur papier sur toile, 1927-1928) et pp. 168-169 (*La Grande Ville* ou *Metropolis, Großstadt*, Technique mixte, 1928).

semblable¹³, notre observateur pourra être surpris de voir soudain, un autre observateur dont les mouvements de la tête indiquent la même activité. Les deux observateurs se verront alors mutuellement et nécessairement dans le tableau qu'ils sont en train de regarder. Cette situation provoquée n'est pas anodine. Le tableau d'Otto Dix se nomme *Metropolis*. Nos deux observateurs se projettent mutuellement dans un tableau qu'ils croyaient seulement regarder. Ils sont explicitement saisis dans la dimension de leur regard. Ils font « taches » dans le tableau qui se trouve actualisé. Ils sont dans le tableau. Indépendamment de ses oripeaux coloniaux ou anti-coloniaux, quelle tache laisse donc l'ancien colonisateur sur l'image coloniale ? Et quel travail déterminé doit-il encore exécuter pour accepter de voir ?

L'œil apprivoisé

Le dispositif qui vient d'être décrit est un peu complexe. Néanmoins, *l'Illustration* offre en la matière quelques ressources inespérées. Ce magazine hebdomadaire est réputé pour avoir juxtaposé, dès que cela a été possible, et bien après que cela eut été techniquement nécessaire, deux types d'illustrations : des photographies et des dessins. Les registres de ces supports méritent d'être explicités dans le contexte de l'époque et dans le cotexte propre du magazine. Dans les années vingt, même si elle a déjà fait l'objet de nombreuses analyses théoriques, la photographie n'a pas encore trouvé la place qui est devenue la sienne après l'avènement du photojournalisme. L'incandescence de la fusion de la mimesis¹⁴, du descriptif, et de la diègèsis, du raconté, propre à l'image d'actualité n'est pas encore avérée. Le dessin n'est encore pas non plus surdéterminé dans ses fonctions de substitut de l'image photographique manquante¹⁵ (ou/et de caricature). Alors que les journaux trouvent aujourd'hui leurs lignes éditoriales en spécifiant les fonctions de la photographie et du dessin, que l'on pense seulement au dessin à la une du *Monde*, *l'Illustration* se caractérise par une non-disjonction entre les fonctions de ces deux supports. Photographies et dessins restent en compétition au regard de la seule fonction de mimesis. Cette compétition permet en conséquence à *l'Illustration* d'offrir deux types de représentations à son lecteur : d'un

¹³ La comparaison de ces deux œuvres est au demeurant fort intéressante. Ce n'est pas ici le lieu pour en développer une analyse.

¹⁴ Voir André Gaudreault, « Narratologie des premiers temps : la mimesis et la diègèsis » in *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens, Klincksieck, pp. 53-70.

¹⁵ Voir également, Frédéric Lambert, *Mythographies*, Paris, Edilig, 1986.

côté, le « ça a été là »¹⁶ propre à la photographie ; de l'autre, le « ce n'est pas cela¹⁷ » du dessin ; d'un côté, une puissance de témoignage liée à une photographie¹⁸ perçue comme d'autant plus authentique qu'elle peut être comparée au dessin ; de l'autre, une puissance de l'imaginaire liée à un dessin d'autant plus conceptuel qu'il peut être comparé à la photographie. Au sein de ce système équilibré, quoique d'un équilibre bien différent de celui des médias actuelles, *l'Illustration* prend parfois partie. Non seulement, la photographie est retouchée, mais elle est parfois redessinée. En d'autres termes, un troisième régime de réception est établi qui tire son avantage du système préalablement établi. Ce troisième registre, en rendant indissociables dessins et photographies, cumule les puissances persuasives distinctes des deux supports. Dans *l'Illustration*, les trois registres fonctionnent concomitamment et contribuent à la constitution d'une néo-réalité : une réalité objectivée par la photographie, théâtralisée par le dessin et synthétisée par les photographies redessinées.

La une du numéro du 15 décembre 1917 relève d'un tel dispositif. Cette première de couverture est d'une très grande beauté. Dans un premier temps, son registre apparaît comme celui du dessin tant dans l'expression que dans le contenu. Le titre calligraphié, *l'Illustration*, apparaît dans un bandeau horizontal, en haut de l'image, bandeau qui comporte également en symétrie deux médaillons présentant les mentions écrites : Noël et 1917. L'image présente une rue du souk. La première partie de la rue est couverte. Quelques passants déambulent. La lumière est belle et la disposition globale montre un équilibre raisonné. Tout porte à une rêverie exotique, jusqu'au point de fuite, au puit de lumière que constitue la zone non couverte et dont les contours s'estompent en conséquence. Le soleil semble presque au zénith. Un Maroc moyenâgeux et imaginaire est découvert. Dans un second temps, un nouveau registre, photographique cette fois, peut apparaître. Dans l'un des cahiers compris dans *l'Illustration* au Maroc, on trouve en effet deux photographies prises à Fez, l'une d'une rue couverte, l'autre d'une vieille rue de la Médina. Ces deux photographies peuvent être compris comme les formants de l'image utilisée pour la Une. En les combinant, la première de couverture est reconstituée. La vieille rue de la Médina offre sa

¹⁶ Cf. le noème propre à la photographie développé par Roland Barthes (notamment dans *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 121). En l'occurrence, la discussion porte moins sur la photographie que sur le régime de croyance qui lui est associé.

¹⁷ A lire comme *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte ; voir Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973.

¹⁸ Voir Philippe. Dubois, *l'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1992.

verticalité, son étroitesse, étroitesse encore renforcée par deux ombres profondes de chaque côté de l'image, étroitesse qui sert de base à la première de couverture au format vertical. Elle suggère également son contraste et une perspective devenue floue du fait de la surexposition au soleil. Elle propose enfin les bâtis de bois obliques qui servent de charpentes aux petits toits des échoppes. Quant à la rue couverte, elle offre ses lattes en treillis qui protègent du soleil tout en laissant circuler l'air, lattes facilement identifiées dans les deux images comme un même motif du fait de l'ombre très fortement portée sur le sol. Ce second registre, en confirmant le caractère dessiné de la première de couverture et en affirmant son caractère composé, lui donne une valeur nouvelle. Les éléments extraits des photographies confèrent à la Une sa valeur de vérité. C'est un Maroc, si ce n'est « actuel », du moins actualisé qui est maintenant dessiné.

C'est au sein de ces deux Maroc paradoxalement rassemblés en une image – peut nous importe qu'il s'agisse au final d'un dessin ou d'une photographie – que le réel prends corps. Les indices, porteurs de vérité des photographies, sont transformés. La belle symétrie horizontale et verticale de la rue couverte, symétrie qui estompe l'irrégularité des treillis, est brisée sur la première de couverture. De même, l'étréitesse de la vieille rue de la Médina devient oppressante du fait de la présence « inventée » des treillis qui limitent la hauteur. Mais le facteur principal, générateur de l'ensemble du déséquilibre, est le bandeau qui surplombe l'image, la comprime de son poids, et provoque une distorsion de l'espace. Il provoque également une distorsion du temps : la temporalité du journal marquée par les médaillons « Noël » et « 1917 » se trouve dissociée de l'intemporalité d'un Maroc médiéval et éternel¹⁹. En une forme de bas-relief, le titre « l'Illustration » calligraphié comme en arabe inscrit le journal au Maroc et spécifie ainsi clairement le rapport établi dans le sommaire du journal entre *l'Illustration~Noël* et *Au Maroc*²⁰. Même si nous pressentions le phénomène, la comparaison démontre le caractère excessif de cette inscription, comme une prise de possession.

Le dessin peut alors prendre le relais et devenir directement générateur de transformations. Symboliquement, les Marocains photographiés de face sont tous de dos dans la Une, les enfants

¹⁹ Voir Abdelkader Benali, « La Médiévalisation de l'espace marocain : mémoire réactivée, historicité abolie », in *L'Autre et nous*, op. cit. pp. 181-186.

ont disparu, et un homme, en guise de premier plan, est apparu. Assis, de profil, cet homme est visiblement inactif. Il attend. Cet arabe au premier plan devient assurément symbolique. C'est un désœuvré. Même s'il ne tend pas la main, c'est un mendiant. L'Arabe ? C'est un homme sans visage.

Sur fond d'un Maroc moyenâgeux mais actualisé, c'est-à-dire sur la base d'un « ground » constitué grâce à la confusion ponctuelle de deux discours clairement distingués en général dans *l'Illustration*, celui porté par le dessin et celui porté par la photographie, l'œil colonial peut être appréhendé à deux niveaux : celui de son énonciation – l'œil colonial est un œil possessif et dominateur ; celui de son énoncé – l'œil colonial ne peut reconnaître en l'autre un équivalent. Ces deux discours se complètent avec le plus grand naturel. Plus précisément, c'est leur complémentarité qui fait du discours colonial un naturel construit et emprisonnant.

Le regard libéré ?

La totale cohérence du dispositif peut permettre à chacun de contempler les images coloniales en leur prêtant une innocence qu'elles n'ont pas. La connaissance même des artifices utilisées ne suffit pas à convaincre. Orientalisme et appel à l'intertextualité ou régionalisme et appel au contexte sont évoqués pour encore réaffirmer l'innocence des images au sein du discours colonial. L'articulation fine de l'énonciation et de l'énoncé n'a rien perdu de son efficacité²¹. Aujourd'hui encore, l'efficacité de l'œil colonial continue d'interroger. Un pas supplémentaire peut ou doit donc être effectué.

L'extrême profusion des images en Occident s'est accompagnée d'un refoulement progressif du regard. Seuls quelques regards restent autorisés dans la mesure où ils sont officialisés. C'est le cas

²⁰ Ce titre *l'Illustration~Noël, Au Maroc comme Tintin au Congo*, en élisant le verbe d'état (*l'Illustration est au Maroc*) et par la force d'invocation « Au Maroc » constitue un phénomène énonciatif intéressant. Il s'agit bien d'une appropriation.

²¹ Les questions que posent à l'histoire *Le(s) Protocole(s) des sages de Sion* sont du même ordre. Bien que maints historiens ont démontré d'une part l'affabulation que constituait une réunion des sages de Sion et d'autre part le montage à partir de textes qu'était le protocole, la puissance de complétion liée à l'existence des protocoles (même s'il s'agit d'un montage de textes divers) et à une réunion des sages de Sion (comment démontrer que quelque chose

du regard porté par les journalistes au nom de l'actualité²². C'est également le cas du regard des chercheurs au nom de la science. Le regard en Occident reste un *fatum*, un porteur de malheur. Profusion des images et disparition du regard, ce *fatum* est à comparer à l'utilisation parcimonieuse des images mais également à la puissance du regard en Orient. Cette interdiction du regard en Occident s'est accompagnée de la création d'un mythe. En effet, seule la plus totale transparence était susceptible de libérer l'Occident du poids du point de vue, du poids du regard porté. Merveille d'une énonciation élidant le sujet par sa totale complémentarité avec l'énoncé, le mythe de la transparence absolue reste également le moyen pour l'Occident d'imposer ses images et de poursuivre des pratiques qu'il ne serait plus approprié de décrire comme colonialistes. La guerre des images²³ et du regard devenue guerre des médias n'est pas terminée. Les réactions des occidentaux face aux images régulièrement diffusées en Orient, et tout particulièrement en forme de symptôme par rapport aux images d'exécution²⁴, sont significatives en ce domaine. Les réserves formulées à l'égard d'une télévision comme Al Jazeera ou les avis partagés concernant les images diffusées sur Internet sont du même ordre. Elles font ressortir qu'en France, en Occident, comme partout ailleurs, les jugements sont portés au regard d'une totalité vertigineuse par rapport à laquelle les images coloniales continuent de nous informer... A ne pas vouloir faire « tache » dans le tableau, les fondements et les effondrements d'une civilisation vidéo-chrétienne selon l'expression de Derrick de Kerckhove²⁵ restent encore à analyser.

n'a pas eu lieu ?) ne laisse pas de prise à un discours rationnel : voir de Will Eisner, *Le Complot – l'Histoire secrète des Protocoles de Sion*, Paris, Grasset, 2005.

²² Un accident survenu au Mont Saint Michel est significatif de cette situation. A quelques mètres de la route, des promeneurs se sont aventurés dans les sables mouvants. Des centaines de personnes ont contemplé leur agonie sans pouvoir agir. Les médias ont longuement commenté l'événement. Et c'est le spectateur qui a alimenté les médias grâce à sa vidéo amateur a été unanimement et seul condamné. On peut bien sûr multiplier les exemples ...

²³ Serge Gruzinski, *La Guerre des images*, Paris, Fayard, 1990.

²⁴ Si nous condamnons clairement l'acte, nous nous interrogeons sur les raisons de la diffusion de ces images en occident.

²⁵ Derrick De Kerckove, *La Civilisation vidéo-chrétienne*, Paris, Retz, 1990.