



Olivier Christinat, *Deleitosa, Estrémadura, 1951*, tiré de la série *Evénements*, 1999-2002

IMAGES ET MÉDIAS

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian

IMAGES ET MÉDIAS

Dix exemples d'images fortement médiatisées liées à des événements historiques



Gilles Saussier, Timisoara, Roumanie, 1989

3



Georges Méillon, Nagafc, Kosovo, 1990

14



Paul Watson, Mogadiscio, Somalie, 1993

20



Hocine Zaourar, Bentalha, Algérie, 1997

25



Talal Abou Rahmeh, bande de Gaza, 2000

40



Gianni Motti, Balkans, 2001

49



Todd Maisel, New York, 11 septembre 2001

54



Luc Delahaye, Afghanistan, 2001

61



Soldats américains, Abou Ghraib, Irak, 2003

71



Adnan Hajj, Beyrouth, Liban, 2006

78



L'image d'Olivier Christinat en couverture fait référence à :
Eugene Smith, *Veillée funèbre*, Deleitosa, Estrémadure, 1950

Gilles Saussier, Timisoara, Roumanie, 1989



Gilles Saussier, couverture, *Stern*, n°2, 4 janvier 1990



Gilles Saussier / Gamma, *Vrai faux charnier*, Timisoara, Roumanie, 23 et 26 décembre 1989, diapositives



Owen Franken, *Cadavres exhumés*, Timisoara, Roumanie, 24 décembre 1989



Gilles Saussier / Gamma, "In Timisoara, among the exhumed corpses, survivors mourned loved ones killed by Ceausescu's forces", légende du *Time*, 8 janvier 1990, p.17



Harun Farocki, *Videogramme einer Revolution*, 1992



TV, actualités, Timisoara, Roumanie, décembre 1989



Harun Farocki, *Videogramme einer Revolution*, 1992
[discours de Nicolae Ceausescu le 21 décembre 1989]



Harun Farocki, *Videogramme einer Revolution*, 1992



Robert Maass, Timisoara, Roumanie, déc. 1989

Le vrai et le faux : de Timisoara à Bucarest (1989)

in DELAGE, Christian, éd., *La fabrique contemporaine des images*, textes de Christian Delage, André Gunthert, Vincent Guigeno, Paris, Cercle de l'art, 2007, p.32-49 [les notes ne sont pas reproduites ici]

Dans la mémoire publique des événements survenus en Roumanie lors de la fin du règne de Nicolae Ceausescu, l'affaire des faux charniers de Timisoara est devenue, du moins en Europe de l'Ouest, l'exemple typique des méfaits de la croyance générale en la vérité de l'image télévisuelle. Or, dans ce cas, comme dans tant d'autres, la critique parfois radicale des médias semble tout autant idéologique que les dysfonctionnements qu'elle veut dénoncer. En effet, à Bucarest, si l'on veut bien considérer que la télévision a joué un rôle, celui-ci ne peut être réduit à une volonté de mystification.

Une première manifestation, violemment réprimée, le 16 décembre 1989, puis une deuxième, plus massive, le lendemain, se transformant en combats les jours suivants : incontestablement, c'est à Timisoara qu'a été donné le départ du mouvement conduisant, en cette fin d'année 1989, à la chute de la dictature de Ceausescu en Roumanie. Dans la capitale, ce ne sont pas seulement les lieux de travail ou les bâtiments du pouvoir qui sont visés. Les opposants ont tout de suite compris qu'il leur fallait s'emparer de la télévision, considérant que cet instrument était essentiel dans leur lutte. Il s'agissait, en effet, tout en brisant le monopole d'un médium d'État entièrement soumis au Parti, de faire connaître ce qui se passait sur l'ensemble du territoire. Or, depuis quatre ans, les difficultés de l'économie nationale avaient imposé un « programme d'économie d'énergie » qui avait contraint la première chaîne nationale à n'émettre que deux heures par jour, en soirée, en consacrant la moitié de ce maigre temps d'antenne au culte de la personnalité de Nicolae Ceausescu et de son épouse Elena. À l'évidence, les Roumains n'avaient pas fait de la télévision l'instrument principal de leur information ni de leurs loisirs. Pourtant, celle-ci fut - bien malgré elle - le témoin du premier désaveu public subi par Ceausescu.

Réaliser une émission de télévision en direct comporte toujours des risques, car il faut composer, même dans une dictature, avec l'imprévu. Le 21 décembre 1989, Ceausescu prononce un discours devant une centaine de milliers de personnes supposées être venues pour l'assurer de leur soutien. Depuis le balcon du palais où il se tient, il entend et voit la foule massée devant lui passer soudainement des applaudissements d'usage à une sorte de fronde ouverte [voir les images tirées du film du réalisateur allemand d'origine tchèque Harun Farocki]. Avant d'interrompre la cérémonie, les cameramen hésitent et ne savent plus que faire entre serrer par un gros plan le chef de l'État, au risque de laisser voir son inquiétude, ou élargir le cadre sur la foule, en donnant ainsi une réalité au mouvement d'opposition qui le bravait. En régie, le réalisateur décide de couper l'antenne, alors que la main des cameramen devenait de plus en plus tremblante.

Ceausescu : - Merci aux initiateurs et organisateurs de ce grand meeting populaire. J'y vois...

Un conseiller de Ceausescu, surgi derrière lui :

- Quelqu'un tire. Ils envahissent le bâtiment...

L'incroyable s'était produit : la télévision d'État, endormie par des années de soumission aux autorités, se faisait le témoin involontaire de leur remise en cause. Du coup, en Roumanie comme ailleurs, la curiosité était grande de la voir bientôt se transformer en un forum rendant compte en temps réel des événements qui se déroulaient dans le pays. Avec l'occupation de l'immeuble abritant la télévision d'État, en particulier son studio principal, le n°4, et l'improvisation d'une sorte d'antenne permanente, les opposants allaient affirmer leur volonté de transparence des débats accompagnant les actions engagées, symboles du rétablissement de la liberté de parole et, de manière plus générale, d'un processus démocratique. En fait, le studio 4 allait devenir le lieu central de l'organisation de la transition politique après la fuite de Ceausescu.

À Timisoara, comme dans la plupart des villes concernées par le mouvement, la fameuse police d'État, la Securitate - et non l'armée, dépourvue d'agressivité à l'égard des manifestants - avait été la principale force de répression. Il semble aujourd'hui admis que, dans cette seule ville de 350 000 habitants, environ une centaine de personnes sont mortes et 250 ont été blessées.

Très vite, cependant, ceux qui avaient en charge la gestion provisoire de la télévision publique et avaient commencé à en mesurer l'impact sur la population roumaine, prirent conscience de l'intérêt que ces événements revêtaient en Occident. La thématique de la « fin du communisme » était de nature à mobiliser l'attention des grands réseaux télévisés, mettant sous les feux de la rampe des pays jusque-là peu suivis par les médias du fait de leur fermeture politique. De leur côté, les envoyés spéciaux de la presse écrite, arrivés dans le courant du mois de décembre 1989, ne connaissaient guère le terrain et manquaient de relais sur place pour apprécier dans les meilleures conditions le déroulement des faits et le comportement des parties en présence.

Dans ces quelques jours précédant Noël et les fêtes de fin d'année, généralement considérées comme une « trêve » dans l'actualité mondiale, il était sans doute urgent d'asseoir la légitimité de la « révolution » roumaine, de s'assurer que cette chance unique de mettre un terme à la dictature ne serait pas manquée, de faire de la communauté internationale le témoin, voire même le garant de la réussite de ce mouvement de libération. L'accommodation des populations à une situation qui durait depuis tant d'années dans les régimes communistes ne contenait-elle pas un risque de démobilisation, d'intimidation devant la toute-puissance de la Securitate ?

Pour les dissidents locaux de Timisoara, il fallait faire savoir à Bucarest que des manifestants avaient été victimes de fusillades meurtrières, intervenues la plupart à distance mais aussi à bout portant. Des images de cadavres mutilés, exhumés d'une fosse commune, furent montrées à la télévision roumaine.

Ces corps, revêtus d'un linceul blanc [photographie de Owen Franken], étaient présentés comme ayant été enterrés à la va-vite par la Securitate pour masquer l'ampleur du massacre qui aurait été commis le 17 décembre 1989, et dont le bilan était alors estimé à 4630 morts. Du moins est-ce ce que la vingtaine de corps disposés sur des draps laissait supposer, comme s'il ne s'agissait que d'un exemple de fosse mise à jour, la partie valant pour le tout. L'effet fut immédiat : l'ensemble des médias occidentaux reprit en boucle ces images, conduisant les journalistes à accréditer la thèse que le mouvement de libération devait être important pour qu'il ait entraîné de telles exactions.

Quelques semaines plus tard, trois médecins de Timisoara, cités par la chaîne de télévision privée RTL-Plus, rapportaient que les cadavres en question étaient en réalité ceux de personnes décédées de mort naturelle, qui avaient été déplacés de l'Institut médico-légal et d'hôpitaux de la ville. Une femme sur le cadavre de laquelle un enfant était déposé, s'avérait n'avoir aucun lien avec celui-ci et être décédée d'une intoxication alcoolique. [photographie de Robert Maas]

Ce qui avait fait la une des journaux télévisés, de la radio et de la presse écrite en décembre (« Timisoara libérée découvre un charnier », titrait *Libération* le 23 décembre) fit au mois de janvier l'objet d'un démenti [voir pages suivantes] relayé par tous les médias. Cette rectification ne pouvait pas recevoir le même écho que celui accordé à la fausse information. L'événement était passé, la révolution roumaine avait réussi.

On peut s'interroger sur l'impact qu'a eu cette mise en scène du faux charnier de Timisoara dans le temps court de l'événement. En effet, à Bucarest, dans la première déclaration télévisuelle du porte-parole de la « révolution » roumaine, le 22 décembre, le poète Mircea Dinescu fait certes référence à Timisoara, mais davantage en tant que point de départ des manifestations. Il s'exclame : « Nous exigeons de l'armée et de la Securitate : bas les armes ! Assez de sang a coulé ! À Timisoara, Bucarest, Cluj, Iassy, Arad, Sibiu, dans tout le pays : restez calmes. Défendez la télévision, les émetteurs et les usines. Ne dévastez rien ! Prenez patience. Le peuple vaincra. » Les morts de Timisoara ne constituent qu'un élément parmi l'ensemble des déclarations, des débats, des premiers reportages constituant le programme de la télévision libérée.

En fait, ce sont plutôt les autres pays qui ont donné une place importante à cette nouvelle. En France, l'émotion fut si grande que le conseil municipal d'Oradour-sur-Glane (Haute-Vienne) annonça sa décision de jumeler sa cité avec Timisoara. Pour le maire, M. Robert Lapuelle, il convenait de marquer une solidarité de principe entre deux villes martyrisées d'Europe. Quant aux médias, ils ont volontiers recouru au registre de l'indignation, tout en inscrivant l'événement dans une logique historique. Dans *Libération*, le grand reporter Marc Semo écrit : « Timisoara a retrouvé sa liberté et hurle sa douleur. Il aura fallu "cela" pour que la Roumanie chasse son tyran. "Cela", l'innommable boucherie de 4630 corps retirés d'une terre que le Conducator n'a jamais su fertiliser que du sang de son peuple ! Sous la lumière crue des projecteurs qui perce, les cadavres posés sur des linceuls blancs la nuit composent l'arithmétique horrible d'une terreur qui crut défier l'histoire et pouvoir renvoyer tant d'innocents à l'oubli d'une fosse commune »

Si la terreur en question fait référence aux massacres commis en Union Soviétique dans les années 1930, l'oubli des fosses communes évoque plutôt la manière dont les nazis avaient conçu le génocide des Juifs d'Europe, en tentant systématiquement d'en effacer les traces, lesquelles furent néanmoins en partie exhumées par les Alliés. Ce télescopage des mémoires du communisme et du nazisme s'explique en partie par l'insuffisance de la prise de conscience ou de la croyance en la réalité de l'existence du goulag ou des camps nazis dans le moment même de leur fonctionnement. Pour ne pas être pris en délit d'ignorer ou de minorer la brutalité apparemment prise par la répression en Roumanie - une situation très différente de celle connue à Berlin-Est quelque temps auparavant - les journaux tranchèrent rapidement :

« ... À peine mon article dicté, les lignes téléphoniques furent coupées, rapporte Marc Semo. Toute communication étant devenue impossible, Dominique Pouchain, alors rédacteur en chef, décida

à Paris de rajouter en début de mon article, sur la foi de ce qu'il entendait à la télévision et lisait sur les dépêches d'agence, une apocalyptique description des milliers de corps alignés. Nos concurrents firent peu ou prou de même, mais en citant leurs sources, c'est-à-dire les agences, et en séparant ces lignes du texte de leur envoyé spécial. »

Cette « fausse » information était vraisemblable (la Securitate n'avait pas baissé la garde devant les manifestants, à la différence de l'armée), d'autant plus que la télévision venait de trouver une crédibilité jamais acquise précédemment. La force de l'image des cadavres de Timisoara ne pouvait qu'interpeller les spectateurs des télévisions mondiales. Leurs « défenses » courantes face à l'information qui leur est quotidiennement proposée étaient d'autant plus affaiblies que les créateurs des faux charniers n'ont en rien innové. Ils s'inscrivent dans une longue tradition médiatique où l'on trouve aussi bien des effets de mise en scène (guerre civile américaine) que de contre-propagande (les nazis dénonçant, images à l'appui, la responsabilité soviétique dans le massacre de Katyn) des violences de guerre, pour mieux les faire admettre dans l'opinion ou pour se dégager de ses propres responsabilités criminelles. Dans la précipitation des événements, il n'est pas sûr que ceux qui ont fabriqué le faux étaient conscients de la généalogie visuelle de ce type de représentations. Il fallait sans doute trouver de quoi mobiliser rapidement l'opinion internationale et, surtout, se donner les moyens de gérer au mieux la communication politique « nationale », ce qui n'était pas simple, comme en témoignent les séquences non montrées en direct précédant la première prise de parole officielle des opposants, où l'un des animateurs lance aux spectateurs : « Nous sommes excités, nous sommes fatigués »

Dans ces quelques jours qui ont marqué la fin du régime Ceausescu, la télévision a donc successivement enregistré en direct l'affront fait au Conducator lors d'un discours public censé être prononcé devant une foule acquise. Puis elle a offert une scène médiatique aux opposants qui s'en étaient emparés, l'organisation de la prise de parole et la gestion politique de la transition démocratique se faisant devant les yeux des téléspectateurs. Enfin, elle a relayé une information, dont elle n'était pas à l'origine, et qui relatait la découverte de charniers à Timisoara.

La révélation ultérieure du caractère mensonger de cette information doit-elle aboutir à une remise en cause du rôle joué par la télévision en général et, en particulier, par celle qui passait alors du contrôle de l'État à celui, provisoire, des opposants au régime en place ? Ce n'est pas la télévision qui a mis en scène le faux charnier. Ce ne sont pas les militants de Bucarest, devenus provisoirement journalistes du studio 4, qui ont donné le plus de place à cette nouvelle. Leurs camarades de Timisoara voulaient-ils rappeler le rôle qu'ils avaient joué dans les premières manifestations contre Ceausescu en exagérant volontairement le bilan de leurs pertes humaines ? Certains ont-ils conseillé de hâter par tous les moyens la mobilisation de l'opinion publique internationale en ouvrant ainsi la possibilité que les chancelleries fassent jouer leurs relais sur place ou que des organisations non gouvernementales interviennent au nom du devoir d'ingérence humanitaire ? L'itinéraire plus que sinueux de la rumeur empêche en tout cas d'y voir une manipulation savamment organisée. Dans le studio 4, la parole régnait en maître dans un temps à la fois très court et très distendu, tant l'exercice était nouveau pour la plupart des protagonistes. Pour l'Occident, des images étaient nécessaires.

Les insurgés n'avaient pas la possibilité d'en fournir pour alimenter ce que la dernière-née des grands networks américains, CNN, avait baptisé les « Breaking news ». Un an plus tard, CNN expérimenterait sur le terrain de la guerre du Golfe une nouvelle technique d'information : placer, préalablement au surgissement d'un événement, une caméra fixe, prête à saisir en direct la matière de journaux d'actualités diffusés 24 heures sur 24.

Pourtant, cette « manipulation » a une explication. Elle a été donnée par Marc Semo lui-même et d'autres journalistes de *Libération* dans une contre-enquête exemplaire de la rédaction, publiée le 4 avril 1990. En fait, quand les premiers morts, cachés dans des coffres de voiture, ont été transportés à l'Institut médico-légal de Timisoara par des habitants témoins des fusillades, la Securitate s'est immédiatement inquiétée des répercussions politiques de leur existence. Le 18 décembre, le sous-chef de l'Institut médico-légal de Timisoara, le docteur Dressler, examine les cadavres, en recense 53 et en identifie 13. Il rédige un rapport et, par prudence, en fait plusieurs copies. Pendant la nuit, le major de la Securitate et ses hommes pénètrent dans la morgue, volent 41 des cadavres - dont certains déjà identifiés - les déplacent jusqu'à Bucarest pour les brûler et en faire disparaître les cendres. La Securitate voulait faire croire que les opposants, peu nombreux, avaient fui à l'étranger, tout en empêchant les familles de connaître le sort de leur parent disparu. Le lendemain, le docteur Dressler photographie certains des cadavres restant pour servir de preuve en cas de récidive.

Le 20 décembre, les manifestants s'inquiètent : « Où sont nos morts ? », clament-ils. Devant l'impossibilité de les trouver, certains se rendent dans le cimetière des pauvres, fouillent le sol et trouvent dans une fosse commune des cadavres, enterrés bien avant la révolte. Ils les transportent à l'extérieur du cimetière pour les exposer aux regards des habitants et des médias : à défaut d'avoir leurs morts, dont ils ignoraient qu'ils avaient été réduits par la Securitate à des cendres dispersées, ces cadavres serviraient de substitut. Quant au chiffre de 4630 morts, *Libération* montre le chemin qu'a suivi la rumeur. Il en ressort que ce ne sont pas les opposants de Timisoara qui l'ont fait circuler, mais d'autres sources, dont certaines provenant de l'extérieur de la Roumanie.

Un simulacre a certes été substitué à l'exposition empêchée du corps des morts. Mais si Timisoara est un cas d'école, ce n'est pas pour la flagrance de la manipulation dont auraient été victimes les médias, mais plutôt pour le rôle ainsi dévolu à des morts anonymes, dans l'exaltation des forces vives d'une nation en voie de se libérer.

Le tableau de chasse

Gilles Saussier (source : <http://www.lebleuduciel.net/images/saussier/Gilles%20Saussier%20dossier%20de%20presse.doc>)

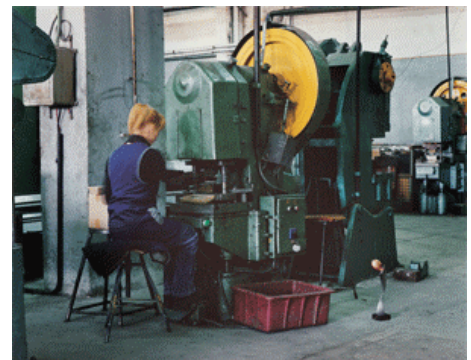
Il ne suffit pas d'être au cœur des grands événements et de les photographier pour écrire l'histoire. Dans « le tableau de chasse », je reviens sur mes images de la révolution roumaine, prises entre le 23 et le 26 décembre 1989 lorsque j'étais reporter à l'agence Gamma. Ces photographies - dont un instantané de soldats sous le feu, publié dans *Time*, *Stern*, *Paris-Match* - ont servi à commémorer l'histoire du World Press ou de l'agence Gamma. Permettent-elles pour autant de penser au présent l'histoire des événements de la révolution roumaine ? Je suis retourné l'an passé à Timisoara montrer mes photographies, avec l'aide du centre culturel français. Ces images, prises avec les premiers reporters étrangers, et ne concernant pas les journées décisives de l'insurrection entre le 16 et le 20, ont peu intéressé mes interlocuteurs roumains. Comme souvent, aucune photographie n'existe des événements historiques les plus tragiques. Ceci devrait inciter à plus de modestie, tous ceux qui se prétendent être nos peintres d'histoire et les dépositaires de notre mémoire visuelle collective.

A Timisoara, aucune photographie n'a établi la responsabilité de l'armée roumaine ni dans le meurtre de 146 civils, ni pour les blessures infligées à 400 autres personnes. On sait cependant que c'est l'armée qui a tiré sur la foule désarmée et non pas la Securitate. Or personne ne l'a vue ni ne l'a photographiée. Dans cette perspective, ma couverture de *Stern* est aussi ambiguë que les images du 'vrai-faux' charnier. Elle montre l'armée roumaine victime de tireurs, identifiés par les journaux comme appartenant à la Securitate. Pourtant ces soldats étaient probablement victimes de tirs croisés ou de diversion dont l'origine et le motif restent à identifier. Ainsi cette photo a dédouané l'armée de ses crimes envers les civils. Au lieu de témoigner de l'histoire roumaine, elle évoque avant tout mes critères d'image de l'époque et de ceux des médias qui l'ont publiée. Pour ces derniers, elle reste une 'excellente image de *news*'. Pour tous ceux qui cherchent à penser la révolution roumaine, elle est une image dont il faut travailler l'actualité.

C'est ce travail que je propose en confrontant ces photographies à des nouvelles séries d'images sur lesquelles on voit des journalistes tirer au fusil lors d'un voyage de presse de la fédération de chasse de Timisoara ou bien des ouvrières de l'atelier de presse de l'usine Elba - où a été déclenchée la première grève de la révolution roumaine - auprès d'un des trophées que m'avait valu ma couverture des événements de 1989. La monumentalité des images symboles, affranchie le plus souvent des exigences minimum de contextualisation, fige la pensée et le questionnement de l'histoire. Ces séries proposent au contraire d'autres lectures et interrogent la manière dont l'héroïsme des reporters peut recouvrir celui des acteurs des événements eux-mêmes.



Gilles Saussier, *Tir 4*, 2005, tiré de *Le tableau de Chasse* [Timisoara, Roumanie]



Gilles Saussier, *Atelier de presse, usine Elba*, 2005, tiré de *Le tableau de Chasse*

5F • SAMEDI 23 ET DIMANCHE 24 DECEMBRE 1989

NOUVELLE SERIE N° 2670

Libération

LA PORTE DE BRANDEBOURG EST OUVERTE

Le chancelier ouest-allemand, Helmut Kohl, et le Premier ministre est-allemand, Hans Modrow, ont présidé, hier, la cérémonie d'ouverture du monument de Berlin, symbole de la division de l'Allemagne.
Lire page 20.

CEAUSESCU, LE DICTATEUR COMMUNISTE ROUMAIN, EST TOMBE HIER

LIBERTATEA



La Roumanie est libre. Mais elle a payé sa liberté au prix fort. Alors que le centre de Bucarest résonnait encore des fusillades, Timisoara exhumaient un charnier de 4630 cadavres.



ANTILLES-REUNION 8F • ALLEMAGNE 7DM • AUTRICHE 20S • BELGIQUE 34F • CAMEROUN 425C • CANADA \$1.95 • COTE D'IVOIRE 440CFA • EGYPT 4L
ESPAGNE 100P • FRANCE 100F • GRÈCE 150D • IRAN 4000R • ITALIE 100L • JAPON 400Y • NORVÈGE 100K • PAYS-BAS 100G • PORTUGAL 100P • ROUMANIE 100L • SUÈDE 100K • SUISSE 100S • TUNISIE 100D • YUGOSLAVIE 100D

Libération, 23 et 24 décembre 1989, couverture

L'ÉVÉNEMENT

TEMOIN VA FAIRE ETAT DE 4630 CADAVRES RECENSES



Il aura fallu « cela » pour que la Roumanie chasse son tyran et réapprenne l'espoir. « Cela », la boucherie de Timisoara.

Timisoara libérée découvre un charnier

Des milliers de corps nus tout juste exhumés, terreux et mutilés : la cité industrielle où tout a commencé il y a quatre jours a découvert hier le massacre. Le prix insupportable de son insurrection.

Timisoara, envoyé spécial

N'était cette liberté, trop longtemps attendue, trop chèrement payée pour n'être pas savourée, qui comprendrait les sourires et la joie de Timisoara, quand l'horreur s'étale soudain à ciel ouvert ? Ville libre, ville martyre, que cette cité où, voilà moins d'une semaine, tout un peuple commença de sonner le glas d'une tyrannie sanguinaire. Le prix de son audace est là, insupportable : corps nus tout juste exhumés des charniers, terreux et mutilés, corps d'hommes aux pieds torturés, déchiquetés, corps d'enfants rectoquillés, corps de femmes tenant encore serrés les cadavres de bébés assassinés. Timisoara crie sa liberté et hurle sa douleur. Il aura fallu « cela » pour que la Roumanie chasse son tyran et réapprenne l'espoir. « Cela », l'innombrable boucherie de 4630 corps retirés d'une terre que le Conducator n'a jamais su fertiliser que du sang de son peuple ! Sous la lumière crue des projecteurs qui perce la nuit, les cadavres posés sur des linéals blancs composent l'arithmétique horrible d'une terreur qui crut délier l'Histoire et pouvoir renvoyer tant d'innocents à l'oubli d'une fosse commune. Quatre mille six cent trente morts, mais Timisoara affiche la fierté d'une ville martyre, l'orgueil de son sacrifice. « Nous sommes à Timisoara la révolutionnaire ». Il sourit, levant le poing. C'est le signe de joie, de triomphe, de dizaines de milliers d'habitants de la



Torturée, elle a survécu au massacre.

grande ville de Transylvanie, une cité industrielle et universitaire où tout a commencé il y a maintenant quatre jours. Radu est fier. Là, le tyran a entamé sa chute. Des photos de Ceausescu barrees de l'épithète « criminel » ornent les murs. La ville est à demi-

plongée dans l'obscurité. Radu a 23 ans. Engoncé dans une canadienne de mauvais plastique, un brassard tricolore, bleu-jaune-rouge au bras, ce technicien de télécommunication, qui a appris son métier dans les cours du soir et l'anglais en regardant la télévision, est

un membre du comité qui s'appelle officiellement « Comité d'action du Front démocratique de Roumanie ». Le comité tient la ville, organise des patrouilles et le service d'ordre, fouille les passants et les rares véhicules pour voir s'ils ne transportent ni armes ni alcool. Timisoara et ses quelque 500 000 habitants, maintenant c'est eux.

Le corps du nouveau pouvoir siège à l'Opéra, construit il y a vingt ans pour célébrer les triomphes du Conducator quand il venait dans la ville. Cet opéra domine l'énorme place, face à la cathédrale. Le pouvoir populaire a un air d'octobre 17 avec des soldats en uniforme, des officiers ralliés à la cause, qui tour à tour s'approchent du balcon face à une foule de quelque cent mille personnes réunies là depuis le début de l'après-midi pour célébrer la victoire. Devant toutes les églises, ils ont allumé des bougies en pensant aux morts. « Ces bougies, je ne sais pas ce que c'est, je ne suis pas croyant mais on les a vues à la télévision, on les a mises en Union soviétique, on les a mises à Berlin, on les a mises à Prague, nous les mettons là aussi. »

Les mesures de sécurité sont imposantes. On craint encore une réaction des forces de l'ordre. A deux cents kilomètres de là, à Sibiu, on tire encore. Près de Timisoara même, à Miravica, près de la frontière yougoslave, des affrontements entre la milice et l'armée ont duré jusqu'au milieu de l'après-midi. Des groupes d'habitants brandissant des drapeaux roumains avec au

centre un trou à la place de l'emblème de la République socialiste, embrassaient des soldats avec leurs baïonnettes encore à la pointe des kalachnikov.

Autour du bâtiment de l'Opéra de Timisoara, des autobus et des camions ont été placés en quinconce pour éviter toute mauvaise surprise. Sur la place, la foule interrompt chaque orateur en criant « Liberté, liberté » ou bien « Démocratie ». Des camions passent, avec difficulté, au milieu des étudiants, des ouvriers et des paysans qui se pressent sous le balcon. Des militants juchés sur les camions lancent des tracts, d'autres sur d'autres camions lancent du pain. Ou apportent le ravitaillement. Ils ont le pouvoir mais les problèmes de la ville ne sont pas résolus. Il faut donner à manger. L'eau n'est distribuée qu'au compte-goutte. L'électricité marche très chichement. Quand la nuit tombe, la ville est plongée dans le noir, parcourue par de rares voitures ornées de drapeaux roumains qui passent en klaxonnant.

Dix membres du Comité siègent jour et nuit. Ils ont le visage tiré, la voix totalement éteinte à force d'avoir crié. Tous portent en écharpe les couleurs du drapeau roumain. Fortuna Lorin, professeur à Polytechnique, dirige le nouveau pouvoir. Ivan Stephan, professeur d'économie, est le responsable de la propagande. Ils ont un manifeste qu'ils avaient publié avant même la chute du tyran. Les points fondamentaux : organiser des élections libres, garantir la liberté de la presse et d'expression, l'ouverture des frontières, l'intégration de la Roumanie aux pays qui garantissent les droits de l'homme, la libération de tous les détenus, la restructuration de l'économie nationale, la réforme de l'enseignement, le droit de manifester, la liberté des cultes, et même des garanties pour la santé. Un programme péle-mêle où se mêlent les rêves et les colères...

La ville porte encore les stigmates de quatre jours d'affrontements et de massacres. Des blessés s'entassent dans les hôpitaux par milliers : « Ils sont 2000, 3000 peut-être même plus, nous n'arrivons pas à compter », affirme un jeune médecin de l'hôpital municipal central. Sur la grande place, il y a des vitrines défoncées, quelques façades d'immeubles brûlés qui portent d'énormes inscriptions écrites maladroitement sur des plaques de carton : « Ceci est l'œuvre de la Sécurité ». Une centaine de ses agents ont été emprisonnés, appréhendés ces dernières vingt-quatre heures. Ils sont encore en ville. Prêts à tout parce qu'ils n'ont rien à perdre. Cela explique les mesures de sécurité obsessionnelles qui font monter la tension. On évacue l'hôtel Intercontinental parce que l'on parle d'alerte à la bombe. Dans la rue près de la centrale téléphonique, une escouade de l'armée prend position, les fusils pointés vers les toits. Pourtant, les membres du Parti qui sont compromis ont tous déjà fui dès le début des affrontements. Il ne reste plus que le plus important d'entre eux, Radu Baran, Premier secrétaire du Parti. Nommé il y a tout juste un mois, il est natif de cette ville. Quand les événements ont éclaté, il a aussitôt déclaré : « Je refuse de faire tirer sur le peuple. » Il a été démis de toutes ses fonctions. Aujourd'hui, il est le leader charismatique des habitants de cette ville qui n'arrivent pas encore vraiment à croire que la page est tournée. Une ville sans véritable liesse, où la joie n'arrive pas encore à faire oublier tout ce qui s'est passé avant.

Marc SEMO

LIBÉRIER A T I O N

SAMEDI 23 ET DIMANCHE 24 DÉCEMBRE 1989

Libération

RETOUR DANS LA VILLE D'OU EST PARTIE LA REVOLUTION ROUMAINE

L'HISTOIRE VRAIE DE TIMISOARA



Un Insurgé à Timisoara



Corps exhumés du cimetière des Pauvres, là où la rumeur a prétendu que se trouvait un charnier de « 4630 morts ».

Entre vraie Révolution et faux massacre, entre vérité et simulacre, reconstituer ce qui s'est passé du 15 au 22 décembre dernier dans Timisoara, c'est remonter aux origines du soulèvement contre le régime Ceausescu. Les reporters de « Libération » racontent comment les médias à l'époque, dont ce journal, se sont abusés sur l'ampleur des tueries à partir de la découverte d'un charnier étranger aux événements dramatiques que connaissait la ville. Pour autant, ceux qui, avec le courage du désespoir, puis la détermination de l'espoir ont affronté à Timisoara les forces de répression, ont payé un lourd tribut à la libération de leurs pays : 147 morts, dont 25 disparus, 335 blessés selon le bilan le plus crédible.

Lire page 2.

LITUANIE : LANDSBERGIS S'EXPLIQUE

Dans une interview exclusive à « Libération », le nouveau Président lituanien affirme qu'il n'y a « jamais eu d'interruption du dialogue » avec Moscou. Dans la capitale soviétique, une délégation lituanienne a rencontré hier un proche collaborateur de Gorbatchev. Et le Parlement soviétique adoptait un projet de loi qui rend obligatoire l'organisation d'un référendum avant toute indépendance d'une république soviétique. Lire page 23.

RACISME : ASSAUT DE CONSENSUS

Hier, lors de la réunion consacrée à la montée du racisme, Michel Rocard s'est employé à dissiper les « malentendus ». Il a proposé une autre rencontre, consacrée cette fois à l'immigration. Rendez-vous le 16 mai, avant le débat parlementaire sur l'intégration, prévu le 22. Lire page 10.

LA CHAPELLE-DARBLAY POUR LES SCANDINAVES

François Pinault a officialisé hier la vente à des industriels suédois et finlandais du groupe papetier, redressé à coups de milliards publics. De Framatome à Dassault, tournée des déboires de l'Etat actionnaire. Lire page 15.

UN ROHMER DE SAISON

Avec « Conte de printemps », Eric Rohmer inaugure un nouveau cycle de quatre films aventureux. Jamais il n'a été aussi proche de l'idéal de perfection, entre transparence et sensualité, qu'il traque depuis toujours. Rencontre avec un maître discret. Lire page 36.

FOOT : MONACO MAL PARTI

2-2 pour la Sampdoria de Gênes et Monaco, en terrain monégasque, pour la demi-finale aller de la coupe d'Europe des vainqueurs de coupe. Lire page 37.

L'ÉVÉNEMENT

VENDREDI 22: CE JOUR-LA EST NE LE BRUIT D'UN

Itinéraire d'une rumeur chiffrée

C'est la télévision hongroise qui, la première, chiffre le bilan des événements de Timisoara. Ces «4632» morts qui vont faire le tour du monde seront accompagnés des images du «charnier» prises par la télévision roumaine «libérée».

Budapest, envoyé spécial

... dans ses moindres allées. Les hommes de la Securitate patrouillent en civil, pistolet-mitrailleur dissimulé sous le manteau. Il y a des chars aux carreaux, d'étranges véhicules civils sans plaque minéralogique. Avant de sortir dans la ville en peur, l'ouvrier Corneliu Vaida met un couteau à cran d'arrêt dans sa poche. Lorsqu'il travaillera pour l'armée rebelle, il refusera le revolver mis à sa disposition, préférant exhiber une arme factice afin, dit-il, de ne pas «offrir cinq balles à l'ennemi» en cas de capture.

A Giroc, une nouvelle fois, on se bat. Il y a des morts et des blessés. Des groupes de manifestants parcourent les banlieues.

Tandis que Nicolae Ceausescu s'envole pour Téhéran, Emil Bobu arrive à Timisoara, en compagnie du Premier ministre. Deux tâches l'attendent. La première est d'ordre privé. Elena Ceausescu, «passionnée» par les événements de Timisoara, souhaite que Bobu rapporte un portrait-robot de l'insurrection en interrogeant soigneusement les centaines d'interpellés. Sont-ils riches ou pauvres, lettrés ou incultes, roumains ou hongrois, mariés ou célibataires. Qui sont-ils et que veulent-ils. La seconde mission du confident privilégié d'Elena est plus sordide.

En pleine nuit, Ion Corbodeanu, major de la Securitate, investit l'Institut médico-légal de Timisoara avec ses hommes dans le but de faire disparaître les corps des victimes «non identifiés». Manière de réduire le nombre des morts en ne risquant pas la vindicte des fa-

Paris, mercredi 20 décembre. Des informations alarmantes parviennent de Timisoara, alors totalement coupée du reste du monde. Les rédactions tentent — difficilement — de les vérifier. Une «bonne source» téléphone à *Libération*, dans l'après-midi: Radio Free Europe. Basée à Munich, cette station émet vers les pays de l'Est et dépend du département d'Etat américain. Free Europe vient d'avoir connaissance d'une note secrète de la direction de la Securitate, à l'attention de «E2», le nom de code d'Elena Ceausescu. Cette note donne le bilan des émeutes de Timisoara: 4632 morts, 1282 blessés, 13214 arrestations, 7613 condamnés à mort. Radio Free Europe tient ce chiffre d'un écrivain exilé à Berlin, William Totock. Trois mois après, Totock dit l'avoir appris par un écrivain de Timisoara, «dont il ne se souvient pas du nom». Ni Free Europe ni *Libération* ne feront état de ces chiffres, faute de confirmation fiable.

Vendredi 22 décembre. L'Agence France Presse diffuse une dépêche «urgente» à 17 h 54 GMT, en provenance de Budapest: 4630 morts ont été re-

trouvés dans une fosse commune à Timisoara. «a déclaré un témoin hongrois à la télévision hongroise».

A 22 heures (21 heures GMT), l'agence yougoslave Tanjug, citant «un membre du Comité démocratique de la ville» annonce que «5000 personnes ont été tuées à Timisoara». La dépêche est reprise par l'AFP.

Le lendemain, un autre membre du Comité de salut national de Timisoara fournit d'autres chiffres à Tanjug: 4632 tués «soit par balles soit par hachette», 1282 blessés, 12000 personnes arrêtées, dont 7614 «ont été immédiatement passées par les armes». Les chiffres de la note remise à «E2» ont fait, en moins de trois jours Munich-Paris-Budapest-Timisoara-Belgrade, puis le tour du monde. Accompagnés des images du «charnier» de Timisoara, diffusées par la télévision roumaine «libérée», puis en «Mondovision».

Budapest, mardi 26 décembre. André Aczel est épuisé. Journaliste vedette de la télévision hongroise, MTV, il vient d'enchaîner des dizaines d'heures à l'antenne. Il a eu l'idée, dès le vendredi après-midi, de relayer les images de la télévision roumaine et de les commenter en direct, avec l'aide de traducteurs. Un homme téléphone à la secrétaire

d'Aczel, insiste pour lui parler. Archéologue de renom, il affirme être le meilleur ami du tout nouveau Premier ministre Roumain, Petre Roman. La radio hongroise vient d'annoncer qu'en effet Roman est archéologue. L'homme propose à Aczel de raconter tout ce qu'il sait sur lui. «J'avais des doutes», raconte le journaliste. On a téléphoné aux archives, à MTI (l'agence de presse hongroise), à Bucarest. Personne ne savait rien sur Roman. Je me suis dit que c'était une chance exceptionnelle. On a pris le type en direct, et il a parlé pendant une demi-heure de «son ami Roman». Mais trois quarts d'heure plus tard, on a appris que Petre Roman était ingénieur hydraulique, qu'il avait 43 ans, qu'il avait fait ses études en France. J'ai cru que c'était la fin du monde...»

Trois mois plus tard, Aczel raconte cette anecdote qui explique bien l'ambiance de ces jours de folie où la Hongrie s'enflammait, plus encore que tout autre pays, pour la Révolution qui se déroulait à sa porte.

Sur son plateau, presque en permanence, intervient le colonel Keleti, porte-parole de l'armée hongroise, en très bons termes avec l'armée roumaine, malgré Ceausescu. Le général Stanculescu, actuel ministre roumain de la Défense, a ainsi passé ses vacances l'été dernier dans une villa du lac Balaton, mis à sa disposition par l'armée hongroise. Stanculescu en a profité pour rencontrer à plusieurs reprises le général Carpati, ministre hongrois de la Défense. Et, quelques jours avant le soulèvement de Timisoara, le général Milea, ministre de la Défense «suicidé» par Ceausescu le 22 décembre, rend une visite discrète à Carpati. «On avait des infos crédibles», dit le colonel Keleti, qu'on pouvait recouper par différentes sources, y compris les écoutes des communications radio de la Securitate. Les 4630 morts de Timisoara, il s'en souvient très bien. Il était alors sur le plateau de MTV. «On n'a pas pris ce chiffre au sérieux. On a tout de suite considéré que c'était trop.»

André Aczel ne veut se rappeler que de l'émotion de son équipe qui a filmé, parmi les premières, l'exhumation des dix-neuf cadavres du cimetière des pauvres de Timisoara. «Le chiffre de 4630 morts, j'y ai cru, c'est moi qui l'ai annoncé. J'étais bouleversé. Qui ne l'aurait pas été? On nous disait qu'on avait tué des enfants, des vieux, qu'on avait au sens littéral du terme massacré des gens comme des animaux. Qui pouvait alors les compter?»

Istvan Palfy, le nouveau directeur de MTV, alors journaliste, se souvient parfaitement que ce chiffre «est arrivé par un coup de fil d'un réfugié roumain de souche hongroise à Budapest, qui affirmait le tenir du médecin chef de l'hôpital de Timisoara». Cet homme — dont il ne se souvient pas du nom — était né à Timisoara, précise Palfy. «L'ampleur de ce chiffre nous a paru étonnante, mais on connaissait le fonctionnement de la Securitate et on imaginait le pire. Il y avait tellement de folles rumeurs. Les gens auraient pu être surpris à 10 millions de morts, et enco-

Dezső Copreda, rédacteur en chef du service étranger de MTI, connaît bien la Roumanie, et les difficultés d'information sur ce pays pendant l'ère Ceausescu. Correspondant à Bucarest de 1969 à 1972, il écrit à l'époque un petit livre bien anodin sur la «République socialiste roumaine». Mais sur les massacres affreux de Timisoara, n'oubliez pas que c'est l'agence soviétique Tass la première qui a parlé de 800 enfants tués. Et nous avions des correspondants aux frontières qui nous rapportaient les pires informations. Mais sur les victimes, MTI a repris les chiffres des «médias roumains», qui annonçaient, samedi 23 décembre, 12000 morts sur l'ensemble du pays, dont 4000 à Timisoara. «On n'était pas perplexe, compte tenu des circonstances. C'est vrai que, quand on a vu les images de l'exhumation, on a trouvé qu'on avait pratiqué des drôles d'autopsie. La couleur de la peau des cadavres nous semblait aussi étrange. Mais, à Timisoara, les gens assurent à notre envoyé spécial qu'on avait versé «quelque chose» sur les corps.»

Timisoara, vendredi 22 décembre. Dragan Janjic, l'envoyé spécial de l'agence yougoslave Tanjug, fait, à 35 ans, sa première grande sortie à l'étranger. Quatre jours d'attente au passage frontalier de Vatin, dans le tourbillon des rumeurs et des témoignages, ont contribué à éveiller sa vigilance. Quatre jours et quatre nuits, il avait écouté et transmis les récits des rares voyageurs, souvent des petits trafiquants polonais ou yougoslaves, parfois russes ou syriens, qui livraient des bribes d'épouvante. «L'ampleur du massacre se devait d'être à la hauteur du bouleversement», explique-t-il, et il est alors venu à personne l'idée de compter les morts.»

Pourtant, entre la frontière et Timisoara, tout est calme, pas le moindre policier ou militaire en vue. A Timisoara, c'est la liesse populaire. La foule est dans la rue. Le journaliste ne s'est pas rendu au cimetière des pauvres, où les premiers corps ont été exhumés. Mais le photographe de son agence dépêche sur les lieux en revient «blanc comme un linge». A Timisoara, où les tirs reprennent vendredi soir, Dragan Janjic essaie alors de savoir qui tire sur qui, et décide de s'en tenir au chiffre officiel du Comité de salut national de Timisoara qui est alors de 4000 morts, en précisant toujours sa source dans ses dépêches. Au bout de sept jours, il quitte la ville, moralement éprouvé: il sait que les chiffres qu'il a contribué à faire circuler n'ont qu'un très lointain rapport avec la réalité.

Mais à Timisoara, tout semblait possible, et même le pire, venant d'un tyran qui se prétendait éternel, et dont nombre d'avanies étaient malgré tout avérées. Le bilan officiel des victimes pour toute la Roumanie, est aujourd'hui de 639 morts — et quelques centaines de disparus. Pour un Noël de la fin du XX^e siècle, dans un coin d'Europe, c'est tout de même beaucoup.

Gilles SCHILLER
(Avec A. Bérard)

La «mère et l'enfant». Aucun lien de parenté entre le nourrisson décédé de mort subite et la femme alcoolique morte d'une cirrhose.



Henri Sève/Rea



In Timisoara, among the exhumed corpses, survivors mourned loved ones killed by Ceausescu's forces

A Kaleidoscope of Chaos

On the road from the border to Bucharest: people ricocheting between agony and elation, fear and hope

BY JAMES WILDE TIMISOARA



On Christmas Eve in Timisoara, the border city where the uprising against Nicolae Ceausescu first bubbled up, a young woman stood in a field, rocking back and forth, crying softly. "Bloody, oh, how bloody," she crooned over the corpse of an old man. His hands had been cut off, his body disfigured by boiling water and acid. He had been her father.

Nothing could have prepared the mind for Timisoara and the tableau of horrors left by the regime's last and worst spasm of barbarity. In the same muddy field, laid out on white sheets, were two dozen other naked bodies, more victims of a massacre Dec. 16 and 17 by the Securitate, Ceausescu's secret police. These bodies too had been subjected to efforts to render them unrecognizable, an obvious attempt not only to spite those the victims left behind but also to intimidate them. The bodies bore various marks of torture: ankles entwined in barbed wire, stomachs crudely sewn up where they had been slashed open. On the corpse of one woman lay the seven-month fetus that had been ripped from her womb.

But horror was not the only emotion expressed in Rumania last week. In the village of Denta, near Timisoara, church

bells were pealing. A procession of villagers, many of whom looked like Gulag veterans in their shabby overalls and torn jackets, streamed out of the small Orthodox church and gathered on the village green, singing in thanksgiving joy. A horse-drawn cart clattered by, and its euphoric driver shouted, "Long live the liberation!"

Scenes that were part of an otherworldly mixture of triumph and fear, suspicion and hope: peasants making the V-for-victory sign outside empty shops or beside wells said to have been poisoned by the Securitate. No one confident that those brutal defenders of the old regime were really gone; no one certain what kind of a government was in charge. People ricocheting between agony and elation. And fear everywhere.

More than a week after the rebellion erupted, Securitate snipers were still shooting at anything that moved, armed or unarmed, in the streets of Timisoara. Every intersection had a checkpoint manned by young and visibly frightened rebels. Whenever a car appeared, they flagged it down to search for weapons; even a stooped grandmother might join in the effort.

In a country thick with informers, where the constant fear of betrayal to the Securitate had destroyed people's ability to trust one another and work together, the

newfound sense of common cause showed itself in other ways. Women rushed out to the army tanks rumbling along Timisoara's streets and passed baskets of bread and pails of tea through the hatches. One recalled another legacy of Ceausescu's—the begging of Rumania—when she explained, "We have nothing else to give the soldiers except bread."

Rumor swirled. Everyone had heard about one place or another where Ceausescu followers had suddenly appeared: "Last night we heard that paratroopers loyal to that murderer [Ceausescu] had been dropped outside the town," said Asofei Jorim, 21, a student who had survived the Timisoara massacre and joined the militia guarding the city. "We have even heard that Palestinian students who were being trained as terrorists here are

also supporting the old regime."

Everywhere, relief and triumph mingled with a persistent sense of danger. At Moravita, a sleepy Rumanian frontier post on the edge of the Yugoslav border, customs officials waved their arms high in victory but warned, "Be very careful. There is shooting all the time." In villages along the road to Bucharest, virtually every Rumanian flag had the communist logo scissored out of the center of the blue, yellow and red field; everywhere, signs lauding communism and Ceausescu had been defaced. In Craiova, an industrial city west of Bucharest, jubilation reigned even as fighting between the army and the Securitate was still going on. "We are all in ecstasy over our new freedom," said Eugen Radui, a 19-year-old student who was part of a group guarding a hotel. "I have had no liberty. It is impossible to describe what it was like living here." At the town hall, where a provisional governing committee of 40 people had been installed, the lights were kept dim so snipers could not spot potential targets through the windows.

Even so, nothing could dim the realization that Rumania had entered a new era. "It was the students who lighted the fire, the students in Bucharest and Timisoara," said Emilian Mercan, 36, a former travel agent and member of the Craiova committee. "I never thought this could happen, this revolution." Later, after hearing that Ceausescu and his wife Elena had been executed, Mercan summed up his feelings in what might be close to a nationwide sentiment: "We are like children waking from a nightmare in the middle of the night. All we want is reassurance that it won't happen again."

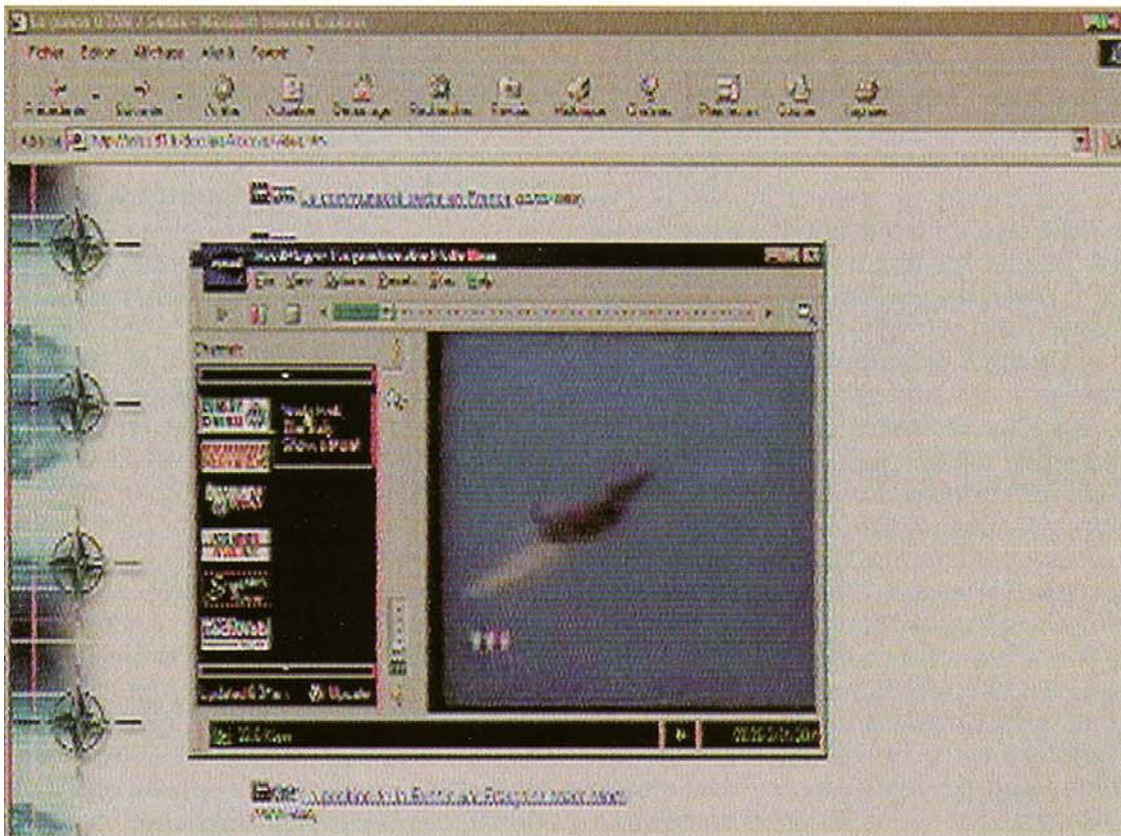
Georges Mérimon, Veillée funèbre au Kosovo, 1990



Georges Mérimon / Gamma, *Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani [27 ans], tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo, village de Nagafc, 28 janvier 1990 [prix World Press en 1991]*



Image de France 2 diffusée au journal télévisé en janvier 1990
Caméra : Daniel Levy ; sujet : Véronique Taveau



Images en mercure liquide de la guerre au Kosovo [légende utilisée dans *art press*, n°251, nov. 1999, p.39]

Commentaires sur les conditions de prise de vue de *Veillée funèbre au Kosovo, 1990*

Georges Mérimon

28 janvier 1990 :

Ce matin, des informations parlent de quatre jeunes hommes de la région de Brestovc qui seraient tombés sous les balles de policiers serbes en se rendant à une manifestation à Rahovec.

Le 27 janvier, Nasimi Elshani ce rendait à pied, avec un groupe d'amis, à un rassemblement à Rahovec. Sur le chemin, dans un virage, la police a organisé une embuscade. Les garçons arrivaient de différents villages, mains dans les poches, très calmes. Les policiers cachés dans les buissons et sur les bas-côtés n'ont même pas fait de sommation, ils ont tiré dans le tas. Nasimi et trois autres jeunes hommes sont morts, trente-deux autres sont blessés.

J'arrive dans la maison des Elshani. On me fait rentrer dans une première pièce. Tous les hommes de la famille sont assis sur le sol entourés des voisins, des amis. Plusieurs se lèvent pour nous parler. Le confrère albanais nous traduit patiemment cinq fois, dix fois la même histoire, la même tristesse, la même colère. Les yeux sont rouges.

Je rentre dans une seconde pièce. Allongé sur le sol, le corps de Nasimi Elshani. La chambre est pleine à craquer. La lumière est faible et rentre par une unique fenêtre. Une épaisse buée s'est formée sur les vitres et diffuse un étrange éclairage ouaté. Il n'y a pas de mot, pas de discussion, uniquement des cris et des pleurs. Autour du corps de Nasimi il y a Sabrië, sa mère qui se tient près de son visage et à sa gauche, Aferdita sa jeune sœur de seize ans. Au centre, en pleurs, son autre sœur, Rvije.

Source : <http://www.fedephoto.com>

Voir aussi l'article en anglais : Raymond Whitaker, "In memoriam", *The Independent* (London), July 18, 1999

Source: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/in-memoriam-1107083.html>

Des images en mercure liquide

Pascal Convert, in "La photographie à l'ère de l'information continue", dossier, *art press*, n°251, novembre 1999, p.39-43

Plastiquement extrêmement hétérogènes, comme en mercure liquide, les images de l'actualité récente présentent un effet *Terminator II*¹ ; effet particulièrement sensible dans le traitement médiatique du conflit au Kosovo où l'on a pu voir se succéder des images de décollage d'avions comme incrustés sur fond bleu nuit, des animations en images de synthèse de cartes à vocation pédagogique, des documents vidéos en noir et blanc de très mauvaise qualité témoignant paradoxalement de la précision des frappes de l'Otan, des images d'explosions illuminant la nuit à Belgrade, des images de propagande serbe évoquant jusque dans leur couleur légèrement verte une télévision et une guerre d'hier. Puis ces images fantômes de la fuite des Albanais, des images revenantes² des convois de déportés durant la Seconde Guerre mondiale. Enfin, au fur et à mesure des jours, des images compassionnelles de photo-reporters faisant la une des journaux.

Les images seraient devenues malléables, on pourrait dire plastiques. Mais est plastique ce qui a capacité à prendre l'empreinte et qui garde la forme, les plis du marbre d'une statue ne pouvant redevenir le bloc d'origine³. Les images illustrant ce conflit auraient plutôt la capacité de changer en permanence d'aspect, telle robot de *Terminator II*, au corps en mercure liquide, sans épaisseur définie, qui peut revêtir toutes les apparences et devenir selon les besoins carrelage, mur, flaque... ou être humain. Des *images polymorphes*.

Crise de la croyance

Cette mutabilité esthétique participe d'une crise du référent. Les représentations mutantes de nos écrans résultent de l'anéantissement de toute forme stable, sous l'impact du dynamitage du lien unissant l'image à son référent. Elles sont un des signes du doute qui atteint, dans nos esprits, le réel qu'elles sont censées nous transmettre.

Encombrée de multiples surimpressions de textes à vocation préventive, de vignettes montrant d'autres possibles d'un même événement, incrustée, trouée en tout sens, compressée, pixellisée et illisible sur les sites Web TV, mise en abîme ou dilatée en cinémascope dans des génériques de journaux télévisés, synthétisée pour les besoins de la mise en scène, l'image télévisuelle tend à être désertée de toute trace humaine et se trouve ruinée dans sa capacité à être un document.

La fascination pour l'image « brute » (*Brut* sur Arte, *No comment* sur Euronews), l'utilisation de plus en plus fréquente de vidéo de surveillance ou de vidéo amateur pour rendre compte de catastrophes ou de faits divers, la multiplication des Web Cam, pourraient rappeler la quête d'une image toujours plus innocente, de la *vera eikon*, l'image vraie, non faite de main d'homme... mais il

ne reste que le miracle de la technique, sans mémoire, sans attente, sans contact. Désir d'un devenir purement machinique de l'image, d'une omniscience du spectateur. Spectateur impuissant, insensible, paralysé, qui peut tout voir sauf sa *dissemblable* humanité ⁴.

Et si, jusqu'à une époque proche, le discours journalistique télévisuel, terrorisé par le risque de polysémie ou d'absence de signification des images, n'a visé qu'à conclure, qu'à clôturer le sens, les événements récents au Kosovo l'ont sensiblement modifié : nous serions entrés dans l'ère du doute journalistique. L'information télévisée se fait au conditionnel et les médias deviennent les lieux d'un débat sur le vrai et le faux. On peut en comprendre les raisons objectives (tous les correspondants de guerre étrangers ont été exclus dès les premiers jours du conflit, les seules images « directes » sont sous contrôle serbe) tout en se demandant si ces doutes surexposés sur fond d'images mutantes ne sont pas une nouvelle forme de propagande. Pour les médias liés à l'OTAN, d'un côté l'image est celle de la télévision serbe, image trompeuse par « nature ». De l'autre, l'image automatisée, robotisée, devrait tout voir. L'attente est telle qu'elle devient le bouc émissaire idéal : le moniteur de trop petite taille et de mauvaise définition sur lequel les aviateurs de l'OTAN devaient repérer leur cible sera déclaré responsable officiel des « dommages collatéraux »... Cette nouvelle déontologie, cette surexposition de la tromperie des images n'auront-elles pas permis de légitimer la seule intervention aérienne, une intervention de loin, à distance, distance au cœur même du discours journalistique?

Direct, instantané et peinture sacrée

Mise en scène de débarquement à Mogadiscio, guerre *live* à Bagdad : avec l'avènement des médias électroniques, il y a eu une ivresse sans mesure du direct en continu. Mais les acteurs, journalistes ou spectateurs, dégrisés à l'issue de ce peep-show à l'échelle planétaire, découvrent la déception, voire le ressentiment face au leurre et au simulacre. Alors qu'il repose sur une idée de temps absolu et en conséquence de surveillance globale du monde, le direct ne produit plus qu'une *simultanéité relative*... et un polymorphisme des images. Car si, jusqu'à une époque récente, la simultanéité propre au direct télévisuel allait de pair avec des images esthétiquement uniformes, la multiplication des sources émettrices (télévision hertzienne, satellite, câblée, Web TV, etc.) a transformé le monde en gigantesque tour de Babel où cohabitent des milliers d'images synchrones mais relatives : la multiplication des sources de diffusion donne une forme kaléidoscopique, en perpétuelle mutation, aux images d'un événement qui, lui, telle une étoile, s'est souvent déjà éteint au moment où son écho lumineux nous parvient.

Par ailleurs, la duplication et les trucages numériques des images se rapprochent du clonage, en permettant une sorte de modification des gènes de l'image ou une copie à l'identique, sans indice visible de manipulation.

Du coup, si l'enjeu principal du passage aux technologies du numérique était avant tout économique, le résultat est que, noyés dans un flot continu et incontrôlable d'images, le spectateur, mais aussi les journalistes - et ce même s'ils obéissent inconsciemment à une idéologie de propagande -, ont perdu confiance en les images télévisuelles.

S'il y a crise du direct télévisuel, la mort de la princesse Diana a fait éclater au grand jour une crise du photo-journalisme. Soumis à la presse « people », « engagés dans une course effrénée au chiffre d'affaires » ⁵, les photo-reporters ont oublié la frontière qui sépare le témoignage d'investigation du voyeurisme. « Tyrannie du téléobjectif, pornographie du gros plan, abolition de la distance : voilà l'équation de la photographie "people" » ⁶. De plus, la prise de vue numérique des photographies progresse au détriment de la prise d'empreinte propre à l'image argentique, cela avec des conséquences identiques sur leur crédibilité.



Georges Méryllon, Kosovo, 1990



Hocine Zaourar, Algérie, 1997

Alors découvrir des photographies de presse évoquant la peinture sacrée - mise au tombeau, Pietà, descente de croix -, des photographies dans lesquelles la haute expressivité de l'émotion amène de la compassion et « fait prendre conscience de l'ampleur du drame algérien (ou kosovar) au monde entier »⁷, repose la question du pouvoir des images⁸.

Images sorties de la nuit, saisies dans une sorte de flash-back de notre histoire, la « Madone algérienne » (Ossin [en réalité Hocine Zaourar], AFP, Algérie, 1993 [en fait 1997]) et la « Pietà » du Kosovo (Georges Méridon, Gamma, Kosovo, 1990), sans choix techniques spectaculaires ont créé un effet de communion avec les souffrances des peuples algérien et kosovar.⁹

La ressemblance iconographique, étrange, de ces instantanés avec des scènes de déploration du Christ nous place non pas face au réemploi ou à la citation si souvent présents dans l'art contemporain ou la publicité mais face à l'imitation, au sens médiéval du terme. Posture chrétienne fondamentale, l'imitation du Christ visait à retrouver la ressemblance première à Dieu. Une photographie révèle ainsi dans un même mouvement le drame humain mais aussi celui de la ressemblance perdue : le polymorphisme des images d'aujourd'hui a détruit l'idée même d'image généalogique, d'image dont l'imitation pourrait nous donner à voir notre visage.

La Pietà du Kosovo

Dans ces deux photographies, la reconnaissance de la figure de la Vierge est fulgurante. Et au même instant, le réalisme, voire l'hyperréalisme de la photographie d'Ossin [Hocine Zaourar], le cadrage très marqué et surtout la netteté parfaite de l'image font obstacle à un processus identificatoire. Il reste la compassion. Si l'on observe plus attentivement la photographie de Georges Méridon, la référence picturale, en particulier présente par l'éclairage, s'efface pourtant au profit d'une proximité avec la sculpture¹⁰. Loin de rejoindre la bi-dimensionnalité des photographies de presse, cette image semble conserver la tri-dimensionnalité du référent, le poids des corps en mouvement, leur gravitation, leur pesanteur. L'absence de profondeur de champ en arrière-plan, la planéité du mur, renforcent ce sentiment. L'immédiateté de l'émotion, du mouvement d'empathie qui nous saisit, tient à une intimité quasi physique de ces corps, de ces visages, de ces mains. Effet de reconnaissance et d'identification d'autant plus fort qu'ils émergent dans un contexte médiatique de dissolution du corps humain au profit d'images spectrales, ne ressemblant à rien.

L'identification qui s'ensuit est le résultat non du réalisme mais de la ressemblance. Une ressemblance qui ne tient pas à une reconnaissance stéréotypée des apparences : les vêtements, les visages mêmes de ces femmes ne peuvent évoquer une proximité sociale ou culturelle avec le lecteur. Une ressemblance qui ne sert pas non plus à occulter que c'est là la vie et la mort d'une famille albanaise et non la nôtre. Une ressemblance sans morbidité qui n'obéirait à aucun déterminisme. Une puissance de vie qui associe le mouvement et la mémoire.

La question du mouvement est bien ce qui différencie ces deux photographies. Si l'une est un instantané presque clinique, l'autre ressemble plus à *l'arrêt sur image d'un ralenti*.

Présence du mouvement, du bougé, esthétique du flou partiel, du grain « pictorialiste ». Incarnation du mouvement de la passion, le flou emporte les mains, le visage de la « Madone » vers une région inconnue. Cette dynamique des corps accentue le caractère pathétique de la scène, la douleur des protagonistes, rejoignant ainsi l'utilisation combinée du flou et du ralenti au cinéma pour dilater le temps, retarder la mort et au même instant y dessiner un destin, c'est-à-dire un avenir. Pourtant quelque chose reste mystérieux, la sensation non pas d'un temps dilaté artificiellement mais d'une brûlure dans la matière du temps : les tensions entre instantané photographique, peinture et sculpture, loin de pétrifier cette image dans un archaïsme régressif, donnent à voir une anamorphose du présent, ce trou noir que le direct ne peut pas voir.¹¹

Notes

(1) Film de James Cameron, 1992.

(2) Sur cette notion, cf. Georges Didi-Huberman, « Revenance d'une forme » in *Phasmes, essais sur l'apparition*, éd. de Minuit, 1998.

(3) Catherine Malabou, *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, éd. Vrin, 1996. Catherine Malabou, maître de conférences à l'Université de Paris X-Nanterre, organise un colloque intitulé *Plasticité, Signe des temps* au Studio national du Fresnoy du 28 au 30 octobre 1999.

(4) Sur la notion de dissemblance, cf. Georges Didi-Huberman, en particulier in « Le visage entre les draps », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, « L'épreuve du temps », printemps 1990.

(5) Raymond Depardon, in *Télérama*, 10 sept. 1997.

(6) André Rouillé, « Le photojournalisme broyé par le "people" », in *Le Monde diplomatique. Manière de voir*, n° 46, juillet-août 1999.

(7) Commentaire de l'AFP sur son site Web pour la photographie de Ossin [Hocine Zaourar].

(8) David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Gérard Monfort éditeur, 1998.

(9) Trois remarques au sujet de ces œuvres : la première a obtenu le prix du World Press en 1997, la seconde le prix du World Press en 1991. Elles ont été réalisées au 35 mm, en plan américain ou en pied, de face. « Madone », « Pietà », ces expressions issues du lexique chrétien ne doivent pourtant pas nous faire oublier que ces scènes se produisent en fait en pays musulman et qu'il s'agit là d'une lecture certes spontanée mais ethnocentriste de l'image.

(10) Je pense en particulier à des groupes en terre cuite : *Déploration du Christ* de Niccolo dell'Arca, 1463, Bologne, Santa Maria della Vita ou *Déploration* de Guido Manzone, 1492, Naples, Sant' Anna dei Lombardi, Oratorio dei Santo Sepolcro.

(11) La preuve en est qu'au moment où cet article doit être publié, je viens d'apprendre qu'une équipe de France 2 a filmé simultanément cette scène, au côté de Georges Méryllon. Images tournées par Daniel Levy, sujet de Véronique Taveau, diffusées à un journal télévisé de janvier 1990... et oubliées depuis...

Je tiens à remercier Georges Méryllon, photographe, Monsieur Cabellic, directeur adjoint de l'agence Gamma, et Michel Mompontet de France Télévision pour leur collaboration.

Pascal Convert est artiste plasticien. invité à l'Ensb-a (Paris) en 1999-2000.

Expositions à venir : Biennale de Lyon (avec projet qui a pour origine la photographie de Georges Méryllon) ; Frac Picardie : Le Fresnoy - Studio national : Galerie Pietro Sparta, Chagny.

Livre : *La Demeure, la souche* (sur P. Convert) par Georges Didi-Huberman (éditions de Minuit).

Ex-Yougoslavie 1990

Véronique Soulé, *L'état du monde 1991*, Paris, La Découverte, 1990.

La Yougoslavie est arrivée au début de l'année 1990 au bord de la désintégration. La situation au Kosovo, province de la Serbie où se déchirent Serbes et Albanais, s'est encore détériorée ; le conflit entre la Serbie et la Slovanie a connu une brusque escalade, tandis que les aspirations nationalistes resurgissaient en Croatie. Après la flambée de violence du printemps 1989, provoquée par l'adoption d'une réforme constitutionnelle permettant la reprise en main du Kosovo par la Serbie, la province a connu de nouvelles émeutes en janvier 1990 qui ont fait officiellement 26 morts. L'agitation a ensuite été relancée par une mystérieuse vague d'empoisonnements survenue le 22 mars 1990 dans un lycée de la ville de Podujevo et qui a touché les seuls élèves albanais.

En avril 1990, les autorités fédérales ont fait trois concessions de taille à l'opposition albanaise. L'état d'urgence instauré dans la province en février 1989 a été levé ; l'écrivain albanais Adem Demaci, doyen des prisonniers politiques qui avait été condamné pour "séparatisme", a été amnistié ; enfin, l'ex-chef du Parti du Kosovo, Azem Vllasi, poursuivi pour "activités contre-révolutionnaires" a été acquitté.

Mais le président de Serbie, le communiste Slobodan Milosevic, devenu porte-drapeau du nationalisme serbe, a relancé sa croisade en faveur du "réveil serbe". Alors que les autres républiques annonçaient la tenue d'élections libres, il proposa que la Serbie adopte d'abord une nouvelle Constitution qui renforcerait ses pouvoirs sur les deux provinces autonomes, la Voïvodine, et surtout le Kosovo, et qu'ensuite seulement des élections démocratiques soient organisées.

Le problème du Kosovo a envenimé les rapports, déjà tendus, entre la Serbie et la Slovanie. Pour protester contre les mesures d'urgence décrétées dans la province, Ljubljana retirait son contingent de policiers du Kosovo. Le 29 novembre 1989, la Serbie décrétait un boycottage économique de la Slovanie à la suite de la décision slovène d'interdire une manifestation de Serbes et de Monténégrins à Ljubljana destinée à "faire connaître la vérité sur le Kosovo".

Sur le plan politique, le fossé s'est creusé entre la Serbie, favorable à un centralisme renforcé, et la Slovanie et la Croatie. Ces dernières, qui réclament plus d'autonomie pour les républiques fédérées et dont le président serbe est la bête noire, ont dénoncé les "visées hégémoniques serbes".

Le 27 septembre 1989, la Slovanie introduisait le droit à l'autodétermination dans sa Constitution, faisant poindre la menace d'une sécession. Le 22 janvier 1990, la délégation slovène claquait la porte du 14e congrès extraordinaire de la Ligue des communistes de Yougoslavie (LCY). Consacrant l'éclatement du Parti, la Ligue des communistes slovènes rompait avec la LCY le 4 février 1990 et devenait le Parti du renouveau démocratique. La Ligue des communistes croates lui emboîtait le pas et se rebaptisait Parti du changement démocratique.

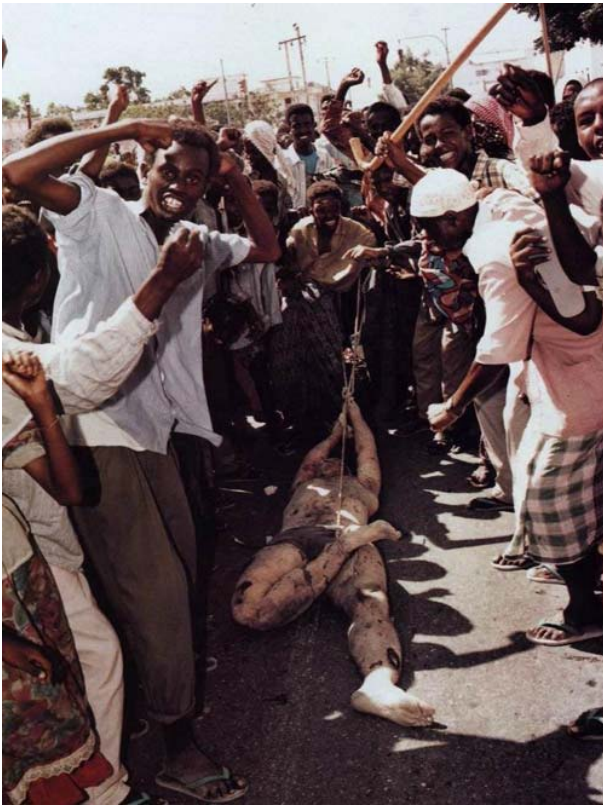
La Slovanie et la Croatie ont connu au printemps 1990 leurs premières élections libres depuis la Seconde Guerre. En avril, les Slovènes ont élu le communiste réformateur Milan Kucan président de la République et donné une nette victoire à l'Assemblée à la coalition d'opposition Demos. En mai, les Croates, qui éliminaient leur Parlement, ont plébiscité les nationalistes de l'Union démocratique croate.

Champion européen de l'inflation, (2 600% en 1989), la Yougoslavie, dont la dette extérieure a atteint 22 milliards de dollars, a donné les signes d'une timide reprise, en particulier sur le plan du commerce extérieur. Les créanciers occidentaux ont porté ce succès au crédit du Premier ministre Ante Markovic qui a introduit des réformes économiques libérales, ouvrant le pays au capital étranger et supprimant les contraintes pesant sur le secteur privé.

La Yougoslavie a poursuivi ses efforts en direction de la Communauté économique européenne sans abandonner sa position au sein du mouvement des non-alignés dont elle a accueilli le sommet en septembre 1989. Les relations se sont tendues avec deux de ses voisins balkaniques: l'Albanie, en raison du problème du Kosovo, et la Bulgarie, autour de l'épineuse question de la minorité macédonienne de Bulgarie (dont Sofia nie l'existence).

Source au 07 11 21 : http://www.afebalk.org/edm/articles.php3?id_article=48

Paul Watson, Mogadiscio, Somalie, 1993



Paul Watson, U.S. Soldier Being Dragged Through the Streets, Mogadiscio, Somalie, 1993



Les photos du « caporal stratégique ». Comment les nouveaux médias changent la guerre

Thomas Ridd, Institut français des relations internationales, Paris, novembre 2006

[...] Somalie le 3 octobre 1993. Une force composée de cent soixante soldats américains quitta sa base de l'aéroport de Mogadiscio avec pour mission de s'emparer en souplesse des dirigeants du clan Habr Gidr de Mohamed Aidid, éventuellement du chef lui-même. Leur objectif était l'hôtel Olympique, au centre de Mogadiscio. L'opération tourna rapidement au fiasco et dix-huit *Rangers* furent tués par des miliciens. Le cadavre d'une des victimes américaines fut traîné dans les rues poussiéreuses de la capitale somalienne par une foule déchaînée. Alors qu'il se trouvait sur place avec un appareil photo de 35mm, Paul Watson, un journaliste reporter du *Toronto Star* photographia la scène. Plus tard, le correspondant de presse se vit attribuer le prix Pulitzer pour ce cliché. *CNN* diffusa une vidéo des sévices infligés à la dépouille. L'impact stratégique fut immense. « Pour les Texans, les gens traînant les cadavres d'américains n'ont pas l'air affamés », déclara le sénateur républicain Phil Gramm, tournant en dérision les motivations humanitaires de l'intervention. John McCain, Sénateur républicain de l'Arizona et membre de la Commission des Forces armées, exigea « que Clinton les rapatrie ». Ce que Clinton fit en définitive. Hier, la photo, le scandale et l'effet politique étaient ainsi suscités par des journalistes.

Source au 07 11 21 : www.ifri.org/files/Securite_defense/RID_caporal_strategique.pdf

Paul Watson, Mogadiscio, Somalie, 1993 : Black Hawk Down

[Black Hawk Down, "La chute du faucon noir", est le titre du livre de Mark Bowden, 1999, qui raconte les événements de 1993 et a inspiré le film de Ridley Scott, 2001, et le jeu vidéo de 2005 portant le même titre]

A l'époque, la Somalie, dans la Corne de l'Afrique, est ravagée par la guerre civile. Une grande instabilité et des désordres y règnent depuis la guerre avec l'Éthiopie en 1977-1978. Les combats continuent, notamment parce que des mouvements sécessionnistes sont apparus à la frontière. Ils ont provoqué la fuite de millions de réfugiés, et la répression féroce du pouvoir en place à Mogadiscio n'a fait qu'aggraver la situation. La guerre civile ne s'interrompt pas avec la chute de la dictature de Siyad Barre, en place depuis 1969. Les luttes entre factions tuent cinquante mille personnes entre 1991 et 1992, et trois cents mille autres meurent de faim, la subsistance de la population ne pouvant plus être assurée.

Restore Hope est le nom de l'opération organisée en décembre 1992 par George Bush père. Les *marines* américains précèdent ainsi le contingent international de quarante mille hommes envoyé par les Nations Unies pour tenter de restaurer la paix et rétablir l'aide alimentaire. C'est à ce moment que triomphent le « droit d'ingérence » et le « devoir d'assistance à peuple en danger ». Ces doctrines, très controversées, souhaitent doter les États du monde « civilisé » d'une juridiction supranationale leur permettant d'user de la force contre certains gouvernements qui violent systématiquement les droits de l'homme et constituent une menace pour leur population. Mais la mission des Nations Unies échoue et les casques bleus sont pris à leur tour dans l'engrenage de la guerre civile. Ainsi, le 3 octobre 1993, lors d'un raid d'hélicoptères de l'armée américaine contre le repaire d'un chef de guerre, le général Aïdid, plusieurs centaines de Somaliens sont tués tandis que deux hélicoptères Black Hawk sont abattus et dix-huit soldats tués. Paul Watson, photographe du journal canadien *Toronto Star*, se rend sur les lieux avec une escorte et découvre le corps dévêtu et mutilé d'un militaire américain que traîne et malmène la foule. Il prend plusieurs photographies au péril de sa vie. Il recevra le prix Pulitzer de la photographie de presse en 1994.

La publication de ces photographies bouleverse l'opinion publique aux États-Unis. Les médias sont blâmés pour leur manque de retenue : est-il vraiment indispensable d'exhiber à la une des journaux le cadavre d'un soldat, qui plus est sa dépouille outragée ? Les médias eux-mêmes se demandent s'il faut diffuser un cadrage plus décent de l'image. Mais se seraient-ils posé la question si le soldat n'avait pas été américain ? Quoi qu'il en soit, les Américains sont atteints dans leur sentiment national face à cette humiliation. Les souvenirs douloureux, en particulier ceux de la guerre du Viêt-nam, sont ravivés. Le spectre de l'enlèvement et de la défaite ressurgit. C'est pourquoi, quand l'Administration Clinton succède à celle de Bush, elle est rapidement prise à partie par une opinion publique que les images ont convaincue de l'urgence de sortir du bourbier somalien. Résultat : les derniers soldats américains s'en iront en mars 1994, près d'une année et demi après leur arrivée. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que des images infléchissent le cours de la politique extérieure des États-Unis. Il faudra cependant attendre un peu plus de dix ans la divulgation de photographies provenant de la prison d'Abu Ghraïb, à Bagdad, pour qu'un impact aussi massif sur l'opinion publique soit à nouveau observé.

Black Hawk Down

Ptigibus, "Photographies mythiques", vendredi 19 janvier 2007

Le 5 juin 1993, des incidents très sérieux éclatent dans un quartier de la capitale somalienne Mogadiscio: des manifestants armés attaquent un groupe de casques bleus pakistanais. 24 soldats pakistanais sont tués. Pour l'ONUSOM, l'autorité internationale en Somalie, c'est le général Aïdid qui est responsable de ce massacre. Les États-Unis décident alors de renforcer leurs forces sur place et créent une unité d'intervention spéciale dans le cadre de l'opération « Restore hope ». Cette force est notamment constituée de Rangers et de commandos Delta. Le 3 octobre, les Américains tentent de capturer le général Mohammed Aïdid. Mais l'opération, mal coordonnée, se transforme en débâcle : un hélicoptère Black Hawk est abattu par les milices du général Aïdid, dix-huit soldats américains, plusieurs dizaines de soldats malaisiens et des centaines de Somaliens sont tués dans les combats. Les corps des soldats américains attachés par des cordes à un véhicule tout-terrain, furent traînés dans la poussière sur des dizaines de mètres sous les caméras des reporters. La scène avait humilié l'Amérique et préludé au piteux retrait de ses troupes, décidé par Bill Clinton qui venait d'accéder au pouvoir. Un épisode que l'administration Bush n'a cessé de dépeindre comme le scénario honteux d'une Amérique qui avait peur d'elle-même. L'Amérique est de retour, proclamaient les nouveaux dirigeants. Jamais, assuraient ces derniers, les États-Unis ne connaîtraient à nouveau pareille humiliation.....

Reporting From Afghanistan

Interview de Paul Watson par Bob Garfield, *On the Media*, 17.11.2001

[...] Look, I photographed in Somalia when that mission went wrong. The picture of the American airman being dragged by an angry Somali mob -- you know I, I got a lot more heat from people in, in the United States including people in military - probably foremost among them - because of that photograph, because people thought that somehow I had intended to denigrate a fallen American soldier and, worse, to undermine the mission there. Ever since that incident I, I, I've been determined to try to be in the place where it counts, because there's really no other purpose for doing what it is that I do here except to tell people the hard reality of it. A lot of these conflicts now have simply become entertainment. It's people standing on roofs, talking into cameras about things that are exploding. The, the, that's not the essence of a conflict. The essence of, of a conflict to me that people really need to know about is what are the consequences going to be? Is Afghanistan still going to be a cesspool of drugs and conflict and terrorism or is it going to be cleaned up? If people had asked that question ten years ago and had paid attention all the way along the line to the war that was going on here, I, I hate to say this, but the World Trade Center Towers would still be standing.

Source au 07 11 20 : http://www.onthemedias.org/yore/transcripts/transcripts_111701_afghanistan.html

Interview : Journalist Paul Watson on Witnessing War

Fresh Air from WHYY, *npr*, August 27, 2007

Listen Now : <http://www.npr.org/templates/player/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=13970206&m=13970205>

Canadian journalist Paul Watson won the 1994 Pulitzer Prize for his photograph of a dead American soldier being dragged through the streets of Mogadishu, Somalia. His war-zone work leaves him suffering from chronic post-traumatic stress, and he says the Mogadishu photo still haunts him. Watson has also reported from Rwanda, Kosovo, Afghanistan and Iraq; he earned three National Newspaper Awards for foreign reporting and photography while at the *Toronto Star*, and was recently posted to head *The Los Angeles Times'* Southeast Asia bureau in Jakarta, Indonesia. His new memoir, published Aug. 14 in Canada, is titled *Where War Lives*.

Source au 07 11 21 : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=13970206>

The photograph, the morning after

 Listen to his talk with Rick : http://www.cbc.ca/dispatches/media/070924_watson.ram

On the day that changed his life, Canadian journalist Paul Watson woke up hungover still wearing the clothes he'd worn the night before as he watched the Blackhawk helicopters circle over Mogadishu. It was October '93, and he was on assignment in Somalia for the *Toronto Star* newspaper. It was already an international story. But it was about to get much bigger. The Americans were hunting the fugitive Somali warlord Mohammed Farah Aideed, whose militias were warring across the capital. In the nightlong firefight, two Blackhawks were shot down, 18 Americans died. So began a series of events which -- as Watson puts it -- "would weaken the U.S. for years to come." And he was at the centre of one of them. He took the picture that put the White House into a tailspin; a Somali crowd, dancing and cheering and beating the corpse of a dead American airman. The shot won him a Pulitzer Prize. It had dramatic impact on American foreign policy and that of other countries for years to come. But it caused profound damage to Watson himself. He writes about it with searing candour in his new book, *Where War Lives*. Paul Watson joined us from his latest posting in Jakarta, Indonesia.

Canadian journalist Paul Watson is based in Jakarta for the *Los Angeles Times* newspaper. *Where War Lives* is published by McClelland and Stewart.

Source au 07 11 21 : <http://www.cbc.ca/dispatches/thisseason/september.html>

The haunting of Paul Watson

Paul Gessell, *The Ottawa Citizen*, August 19, 2007

This gruesome photograph of an American airman's corpse being desecrated by a mob in Mogadishu won the Toronto journalist a Pulitzer Prize -- and drove him to the brink of madness

The first page of Paul Watson's gripping and courageous journalistic memoir, *Where War Lives*, sets the same ominous tone as the opening scene of the iconic Vietnam War movie, *Apocalypse Now*. That 1979 film opens with the helicopter-like sound of an overhead fan in a hotel room where actor Martin Sheen, playing an American soldier, ponders his forthcoming journey into a heart of darkness to find the insane Kurtz.

We can hear another helicopter, an American military Black Hawk, in Watson's book as he prepares us for a journey into a different heart of darkness, a journey in which a gruesome photograph of a dead soldier possesses the very soul of this storied Canadian war correspondent and pushes him to the brink of madness.

"I was born a rebel with one hand," Watson begins his book. "I grew up thinking it took two to fire an assault rifle, or play jazz piano, so I became a journalist instead. I was aching to go to war. It's shameful to admit now, but at first I got off on the killing. Surviving when so many others died was a rush like what a chronic gambler feels when a slot machine pays off big and a room full of losers stare daggers."

Having only one fully-formed hand never stopped Watson, who was a school chum of one Stephen Harper in Etobicoke back in the 1970s. Watson even once lured the future Conservative prime minister to attend a Liberal party function.

Watson, however, is best known to Canadians as the Toronto Star journalist who, while covering the civil war in Somalia in 1993, shot a photograph of the corpse of an American airman being desecrated by a mob in Mogadishu. The photo won Watson a Pulitzer Prize. The photo helped make the Americans increasingly wary of engaging in African adventures, a factor that exacerbated the Rwandan genocide in 1994. And the photo nearly drove Watson insane.

On Oct. 4, 1993, Watson came upon a mob in Mogadishu. Men, women and children were abusing a dead American, a crewman from a downed Black Hawk helicopter.

"In less time than it took to breathe, I had to decide whether to steal a dead man's last shred of dignity," Watson writes. "The moment of choice, in the swirl of dust and sweat, hatred and fear, is still trapped in my mind, denying me peace: just as I was about to press the shutter on my camera, the world went quiet, everything around me melted into a slow-motion blur and I heard the voice: 'If you do this, I will own you forever.'"

Watson took the photo and ran back to his car. The mob was turning ugly. But Watson realized his photo showed part of the near-naked soldier's scrotum peeking from his underpants. He feared no newspaper would publish such a photo. Braving the mob again, he returned to the hideous scene and took another less revealing photo, barely escaping with his own life.

The photo and the resulting Pulitzer Prize turned Watson into a star. But he felt guilty. He felt he had participated in the desecration of the soldier's body. At the time he did not yet know the name of the soldier, who was later identified as Staff Sgt. William David Cleveland of Phoenix, Arizona.

Watson plummeted into a deep depression. He abused various substances, not all of them legal. He became involved in a bizarre, dysfunctional relationship with a journalist in South Africa. He sought psychiatric help, was diagnosed with post-traumatic stress disorder and put on anti-depressants. The photo would not let go.

"I felt like I'd stolen a man's soul to make a point."

Despite Watson's anguish, he continued to be a war correspondent, covering hotspots from Rwanda to Kosovo, Iraq to Afghanistan. His daredevil adventures are all in the book, which will be launched in Ottawa this Wednesday when Watson appears at Library and Archives Canada.

The photograph continued to haunt Watson years later. When he saw corpses in other countries, he saw the body of Cleveland. He called this recurring vision a "curse" and begged the spirit of Cleveland to stop punishing him.

"I flailed about, trying to find some way to reach a truce. His grip grew stronger whenever I was among the dead."

Finally, Watson decided that the only way to find peace was to seek forgiveness from Cleveland's family. He went to Phoenix, where Cleveland's mother lived. That is where the story takes some surprising turns. It would be unfair to reveal them here. This book is, after all, a thriller, albeit a non-fiction thriller.

Watson's book, published by McClelland & Stewart, is written in a highly dramatic way. Too dramatic perhaps? It may seem that way to those who have never reported from a war zone, fearing for their own lives every second from whatever "bad guys" are on the loose in that particular hotspot. To those who have been there, the book has the ring of truth rather than melodrama. Every young starry-eyed journalism student hoping to forge a career on mayhem should read *Where War Lives*. Covering city council meetings might then seem a preferable option.

Watson is now a Jakarta-based correspondent for the Los Angeles Times. The Citizen caught up to him by e-mail in Cambodia. From there, Watson wrote that he has not yet made peace with the infamous photograph "largely because I don't think many people who've seen it understand the complete truth behind it."

Photographs can be "powerfully evocative" but lacking "context," Watson says. Viewers can not possibly see the events that led up to that moment of the photo or to understand all the human emotions at play. Nevertheless, Watson does not regret taking that photo and hopes his book will put that image in a proper context.

"If people can see even a bit of themselves in the faces of the angry Somalis in that mob, as well as Cleveland as he lies dead at their feet, then I've accomplished something important with this book."

Watson says he sometimes asks himself whether war reporting is worth the risks. This is not just because he now has a wife and child but because of the way the business of journalism has evolved.

"It's hard to put your life on the line for some elusive notion like the truth when the pressures from corporate owners are simply to get something for less and hopefully something that will generate more clicks on the website. That usually means something quirky or sexy, so if I get myself killed chasing Muslim rebels in the southern Philippines, pretty much my only accomplishment is ruining an editor's day."

Despite some disillusionment, Watson says he remains addicted to the dangers of war reporting.

"The sad fact is that the risk-taking defined who I was a long time ago. Now it's a struggle to feel whole and not defeated, if I'm not pushing some limit."

Paul Gessell is the Citizen's senior arts writer.

Source au 07 11 21 : <http://www.canada.com/ottawacitizen/story.html?id=39320e3d-f2b7-4606-aa9d-73340a9a7752>

Hocine Zaourar, Bentalha, Algérie, 1997



Hocine Zaourar / AFP, Hôpital Zmirl d'El Harrach, Algérie, 23 septembre 1997 [image dite *La madone algérienne* ou *Madone de Bentalha*, suite au massacre perpétré à Bentalha, banlieue éloignée d'Alger, Prix World Press Photo 1997]



Presse du 24 septembre 1997, image d'Hocine Zaourar en couverture

Madone contre Gia

Antoine Mercier, *Télescope*, n° 169, octobre 1997, p. 5.

Bentalha (Algérie), 23 septembre (AFP) – Un groupe armé a attaqué dans la nuit de lundi à mardi une localité proche d'Alger et égorgé et brûlé vifs au moins deux cents civils – en majorité des femmes et des enfants – selon des témoignages de rescapés. « *Des enfants ont été précipités des terrasses* », a affirmé un habitant. Dans le fracas des pelleteuses, des dizaines de corps ont été enterrés par familles entières. [...] Les cercueils portaient, tracés à la craie, les prénoms et l'âge de femmes et d'enfants...

Londres, 26 septembre (AFP) – Le Groupe islamique armé (GIA) a revendiqué les massacres de civils en Algérie et a promis leur poursuite. [...] Le communiqué indique : « Le monde doit savoir que toutes les tueries, les massacres, les incendies sont une offrande à Dieu [...] Nous demandons à Dieu qu'il nous permette de prendre le dessus et de couper les têtes. » Le communiqué se termine par la phrase : « Sang, sang ! Destruction, destruction ! » Cette phrase a été retrouvée sur les lieux des massacres, tracée avec le sang des victimes.

Comment rendre compte de ce qui se passe en Algérie ? Les journalistes étrangers ne peuvent y faire leur métier. Les journalistes algériens tentent de l'exercer au péril de leur vie. De ce massacre de Bentalha, une photo restera pourtant comme un symbole. Elle est signée de l'unique photographe salarié de l'Agence France-Presse dans le pays. C'est le portrait d'une mère à genoux qui a perdu ses enfants, soutenue par une autre femme. La plupart des quotidiens français, anglais, espagnols, italiens, mais aussi le *Herald Tribune* et le *Washington Post* l'ont publiée souvent en première page. Une reprise exceptionnelle pour un seul cliché. [...]

Pourquoi celle-là ?

1. Les photos de bébés égorgés ou brûlés dans un four, de têtes de gamins au fond d'un seau sont insoutenables.

2. La douleur du témoignage, si intense dans cette photo, émeut davantage qu'une série de cadavres alignés au petit matin.

3. Par sa qualité esthétique, la photo réveille en nous d'autres représentations de la peine au féminin. Dans *Libération*, Gérard Lefort y voit pointer « l'image de la Callas¹ quand elle incarnait Médée². Et en arrière-monde reviennent les peintures du catholicisme. Cette femme douloureuse rappelle tout autant les *mater Dolorosa*³ du Caravage⁴ que la *Pietà*⁵ de Michel-Ange⁶. La Vierge en somme. »

Tentons une reconstitution du puzzle. La situation en Algérie suscite un sentiment d'abomination. C'est un pays proche de nous géographiquement et historiquement. La totale impuissance de la communauté internationale est manifeste. Le décalage émotionnel entre la connaissance de la réalité et l'incapacité d'agir est porté à son paroxysme. Nous savons, nous voyons même et nous ne faisons rien. Pour s'en sortir, deux solutions : soit feindre de ne pas voir et montrer Diana⁷ plutôt que des têtes coupées. Soit rejeter la tragédie en la rendant étrangère à notre civilisation. « Ces massacres spectaculaires, dira Jean-Marie Le Pen⁸, font partie de la tradition de ce pays. » L'écho rencontré par la « madone de Bentalha » tient sans doute aussi à sa capacité à rendre caduques à la fois l'attitude lâche et la posture raciste. D'une part, elle dit tout sans rien montrer qui nous empêcherait de voir. D'autre part, en exprimant un chagrin universel, elle nous rapproche du malheur d'un peuple et nous le rend accessible immédiatement. Par ce cliché, le monde occidental chrétien a pu se réapproprié une tragédie que les islamistes radicaux⁹ risquaient de lui confisquer.

Notes

1. Maria Callas, dite la Callas : célèbre cantatrice.

2. Médée : personnage de la mythologie grecque, héroïne de plusieurs tragédies (Euripide et Sénèque dans l'Antiquité, Corneille en 1635, Jean Anouilh en 1953, Heiner Müller en 1984), d'un opéra de Marc-Antoine Charpentier (1693) et d'un film de Pier Paolo Pasolini (1970) dans lequel la cantatrice Maria Callas tient le rôle principal. Médée, abandonnée de son époux Jason, se venge de son abandon en envoyant à sa rivale une tunique empoisonnée et en tuant ses propres enfants.

3. « *Mater Dolorosa* » : en latin, mère douloureuse. Nom donné à des représentations artistiques (peinture ou sculpture) représentant Marie, la mère de Jésus au pied de la croix ou recueillant la dépouille de son fils et le pleurant.

4. Le Caravage (Michelangelo Merisi, dit) : peintre italien (1573-1610) qui révolutionna la peinture par son recours à des éclairages dramatiques et l'insertion de la réalité familière dans les scènes sacrées.

5. « *Pietà* » : en italien « pitié ». Représentation artistique (peinture ou sculpture) représentant Marie, mère de Jésus, tenant dans ses bras le cadavre de son fils.

6. Michel-Ange : peintre et sculpteur italien (1475-1564), auteur notamment d'une *Pietà* sculptée (1499) à Saint-Pierre de Rome.

7. Diana : princesse anglaise très populaire, décédée dans un accident de la route, fin août 1997, soit un mois avant le massacre de Bentalha.

8. Jean-Marie Le Pen : chef du Front national, parti d'extrême droite français.

9. Islamistes radicaux : membres de groupes politico-religieux extrémistes musulmans, tel le GIA, et prônant le terrorisme.

Sur une photo de la Madone

Abdelmjid Zeggaf, faculté de lettres de Rabat, Colloque international de littérature comparée : *La guerre, la mise en scène de la guerre*, 25-26-27 octobre 2001

Deux femmes, deux regards. Celui de la femme de droite fixe le visage de la femme en pleurs. Le regard de celle-ci, légèrement oblique et dirigé vers le bas, ne voit personne, ne fixe rien, égaré, replié sur lui-même et sur sa souffrance. Pour qu'il y ait un regard, il faut une insistance. Le photographe l'a compris : Il a donc saisi le visage de face, en pose rapprochée, éliminant de son champ visuel tout ce qui peut détourner l'attention, obligeant ainsi notre regard à fixer à son tour la nudité de ce visage effondré. La sobriété du décor donne à voir, à voir non le spectacle, mais les coulisses d'un théâtre de cruauté : Car tout s'est joué ailleurs, dérobé à notre regard.

Comme toute photographie, celle-ci montre et dérobe. Ce qu'elle cache, son invisible par conséquent, constitue son référent, son événement, son sens. L'événement, c'est le massacre en septembre 1997 à Bentalha, un faubourg d'Alger.

Ce matin donc du 23 septembre à 9h, arrivent des journalistes sur le lieu du massacre. Parmi eux, il y a Hocine, photographe algérien, membre de l'Agence France Presse, autodidacte et admirateur de Cartier-Bresson. Avec les journalistes arrivent aussi des policiers en civil, chargés de repousser brutalement ces journalistes et les accusant de « traîtres, de charognes qui donnent une mauvaise image du pays » selon l'expression d'un journal progouvernemental. Les journalistes sont obligés alors de se diriger vers le cimetière pour connaître le nombre des victimes. La police ne parle que de 85 morts, mais la presse parle de 252, un bilan reconnu ensuite par tous. Il y a peut-être des survivants. Hocine et ses collègues foncent vers l'hôpital Zmirli où des dizaines de personnes attendent, dans l'espoir de voir un survivant proche. Hocine, photographe d'*Al Watan* prend rapidement quelques clichés des gens qui attendent dans l'angoisse. Parmi ces clichés, il y a la photographie de cette femme, le visage ravagé par la douleur. La légende dit qu'elle a perdu 8 enfants.

Voyons maintenant la réception de cette image. Elle a immédiatement fait le tour du monde. A New-York, à Paris, à Londres, à Rome, elle est posée sur la table des rédacteurs de journaux. La photo est jugée intéressante, belle. Les journaux la publient en noir et blanc ou en couleurs. Elle est sur la couverture de plusieurs magazines et revues. La femme avec son allure de « *Piéta* » est surnommée maintenant « *La Madone* ». Primée à Rome en octobre, puis au Festival du Scoop d'Angers en janvier, elle reçoit enfin le grand prix de World Press Photo en 1998, sélectionnée parmi 30000 clichés envoyés par 3600 photographes professionnels. Elle est aussi publiée par les journaux arabes. Pour la première fois un Algérien a réalisé la meilleure photo de l'année.

En Algérie, le pouvoir en place n'apprécie pas cette photo. Le journal « *Horizons* » publie une longue diatribe intitulée « une manipulation grossière » où il conclut que l'A.F.P. n'est pas crédible. En janvier, lors d'un débat sur la sécurité, le chef du gouvernement en personne, monte à la tribune pour dénoncer à son tour la manipulation de l'Agence, l'accusant de grossir le nombre des victimes. Quelques jours après, la femme qui apparaît sur notre photo, est montrée à la télévision. Elle s'appelle Oum Saad et précise qu'elle a perdu ses frères et non ses enfants. L'A.F.P. donne l'information et rectifie la légende. Enfin, huit mois plus tard Oum Saad, poussée sans doute par le pouvoir « meurtrie, dit-elle par l'exploitation outrancière de la photo, se décide à porter plainte contre l'A.F.P. pour diffamation et exploitation mercantile de la souffrance humaine ». Le pouvoir hésite un moment à fermer l'Agence(1).

Résumons-nous donc : d'un côté, une société produit une image mais refuse sa publication, et de l'autre, une autre société reçoit la même image et la prime. Que veut-on donc cacher ? Pourquoi la censure s'exerce-t-elle sur cette photo somme toute innocente. Qu'a-t-elle de particulier ?

Les Autorités algériennes reconnaissent qu'il y a eu des morts dans la guerre civile. On montre à la télévision les enterrements des victimes, et on supporte mal la diffusion de cette photo. Pourquoi ? Parce que les images officielles à la télévision sont des images contrôlées, prises à une distance suffisamment grande pour ne pas laisser voir, leur enlevant toute charge émotionnelle, les rendant ainsi presque anonymes et donc « soft ».

Pourtant la photographie de cette femme de Bentalha ne montre pas à proprement parler la guerre ou la mort. Ce qu'elle montre surtout, c'est l'effet de la guerre sur le visage humain. Si la guerre est « absente », la photo laisse voir, par contre, la dramatisation de la souffrance et le geste emphatique l'accompagnant. La tête de la femme est penchée à droite, appuyée sur un mur, son visage est nu, laissant voir cette bouche fendue et les dents de sa mâchoire inférieure. La femme est soutenue par la main compatissante d'une amie. Cette bouche tordue de douleur fait évidemment penser aux bouches hurlant de révolte dans le tableau célèbre de *Guernica*. Les

maines de cette femme sont tombantes. Sa tête, son corps sont couverts. Le dépouillement des vêtements, le drapé, la pose elle-même, tout enfin construit, rappelle une icône, et efface les particularités régionales de cette femme élevée ainsi au rang de la *mater dolorosa*, de la *Madone*. Cet aspect n'a pas échappé aux critiques :

« En somme, dit *Martine Joly*, si cette photo s'anime et nous bouleverse, c'est qu'elle ressemble, non pas seulement à une femme algérienne, mais aussi à une icône religieuse qui a traversé toute l'histoire de la représentation visuelle occidentale. Au poids du massacre dont ce cliché se veut l'indice s'ajoute celui de la référence au martyr fondateur de la religion chrétienne » (2).

Voilà par conséquent le sens de cette image algérienne lue à la lumière des motifs chrétiens. La comparaison s'appuie sur la forme de l'image, le motif et la pose des personnages (la pose a une histoire). On pourrait ajouter aussi que l'image de la *Piéta* algérienne fait penser au « *Christ mort* » ou à « La Madone » de Michel Ange. La beauté et le sens d'une image sont indexés sur les valeurs culturelles de l'individu qui la regarde. Il faudrait ajouter que la valeur esthétique d'une photo renvoie à l'histoire même de la photographie. Ainsi la photo de Hocine renvoie-t-elle à toute la tradition photographique des images connues de la guerre. La photo de Bentalha fait évidemment penser aux autres photos célèbres de la guerre, comme de Nick Ut montrant la fuite affolée d'une petite fille brûlée au napalm au Vietnam (1972), ou à celle d'Eugène Smith montrant un jeune garçon se tordant de douleur dans les bras de sa mère à Minamata (1972). Rappelons que la célèbre photo de Smith a souvent été qualifiée, elle aussi, de « *piéta* ».

Toute photographie est muette ; c'est le regard du spectateur et ses commentaires qui l'animent et la font exister. Une bonne photo de presse est en réalité une image fragmentaire et maîtrisée du monde, prélevée sur un réel choisi selon les règles de composition convenues, héritées pour la plupart du temps de la tradition picturale. L'art de la photographie, étant considéré comme « réaliste » et « naturel », son interprétation ne se limite pas toujours à la perception première, manifeste de son contenu immédiat. Trace du réel que nous chargeons de toutes sortes de fonctions, la part de son invisibilité se nourrit de sa confrontation avec nos attentes, nos angoisses, de telle sorte que, quand nous « lisons » une image, nous manifestons, nous révélons en même temps notre propre regard sur le monde. Sur une photo, le motif principal est centré, situé généralement dans l'axe du regard, mais ce motif reste vide, car son sens n'est pas totalement visible, ou plus exactement n'est pas celui nécessairement qui s'offre de prime abord. Je dois certes regarder d'abord ce que montre cette image, mais je dois aussi me renseigner sur son contexte et sur les conditions sociales et historiques particulières dans lesquelles elle a été prise, et enfin je dois mobiliser, moi spectateur présent ici et maintenant, un ensemble de connaissances et de savoirs que j'investis ainsi dans la compréhension peut-être meilleure de cette même image. Ainsi, pour pouvoir « lire » et comprendre l'image du corps de Ché Guevara mort, étendu sur une civière et entouré de soldats, je dois d'abord me rappeler les réalités politiques de l'Amérique latine contemporaine, puis éventuellement avoir à l'esprit l'image du « *Christ mort* » de Mantegna et « *La leçon d'anatomie* » de Rembrandt, car la force et la beauté de cette photo du « Ché » mort, tiennent en partie à ce qu'elle a en commun, du point de vue de la composition, avec ces deux tableaux.

« Mieux encore, ajoute *Susan Sontag*, la mesure même dans laquelle cette photographie est inoubliable annonce sa propension à perdre sa signification politique, à devenir une image atemporelle » (3).

Le destin de certaines photos échapperait ainsi aux contingences historiques précises pour devenir en quelque sorte des symboles, des archétypes ancrés dans l'imaginaire collectif. Si une photo parle de son réel singulier, elle parle aussi du réel humain en général. Aussi le statut de l'image, ses enjeux, ses implications, et la richesse parfois de ses signes iconiques devraient-ils être l'objet de deux disciplines au moins : l'histoire et la sémiologie, entendue au sens large.

L'historien, en s'intéressant de plus en plus aux documents visuels (quand ils existent), complétera et élargira ainsi sa documentation sur un fait social, parce que les images permettront de saisir l'imaginaire d'un fait historique et de le mettre en perspective, en vue de la restitution d'une mémoire. Revenant sur l'image de la Madone algérienne, l'historien Benjamin Stora a publié récemment (avril 2001) un livre sur la guerre civile invisible en Algérie, invisible parce que sans images, écrit :

« La photographie qui présente l'avantage d'une vision arrêtée destinée à durer (par rapport à la fluidité incessante des images télévisuelles) serait-elle le meilleur moyen de visualiser le conflit ? La photographie de la « Madone » le donne à penser. A Bentalha où ne fut photographiée qu'une mère emplies de douleur, la mort est tout prêt d'être esthétisée, elle « pose » pour ainsi dire, quand les bourreaux restent hors champ »(4).

Un massacre, une guerre, un génocide ne produisent pas toujours des images. Il y a des guerres récentes restées sans photos. Les sociétés émettent, diffusent ou censurent parfois leurs images. (l'introduction de l'ouvrage de B. Stora porte ce titre : « 100000 morts et une image »). Les images de la guerre du Golfe, celles des victimes de l'attentat de Trade Twin Center ont été censurées, comme si le million de morts de l'Iraq et les quelques 7000 morts de New-York n'avaient pas de corps ou n'avaient jamais existé. Que veut-on réellement cacher ? L'injustice ou l'horreur ? En choisissant certaines images, en en censurant d'autres, on manipule les consciences. L'opinion aujourd'hui, c'est l'écran de télévision. Une guerre sans image est une guerre qui n'existe pas. Les combats, les massacres semblent se dérouler dans un ailleurs qui échappe au regard extérieur. Il y a donc des guerres sans images. Mais à l'opposé, que dire des milliers de photographies des victimes des Khmers rouges, photographiées juste avant leur massacre, images exposées aujourd'hui dans le musée de Phnom Penh ?...Excès d'images d'un côté, leur rareté ou leur inexistence de l'autre. Il faudrait reconnaître, cependant que cet excès d'images nous laisse assez souvent indifférents, habitués que nous sommes au spectacle de la misère humaine. Et il arrive qu'une seule photographie (parmi tant d'autres), soit capable de nous arracher un cri d'indignation et de révolte. La deuxième *Intifada* a dorénavant sa photo symbolique, et mobilisatrice, c'est celle de Mohamed Douira, cet enfant atteint par une balle et mort dans le giron de son père. De toutes les images de la guerre d'Espagne, celle, célèbre, de Robert Capa restera. Ce qui est peut-être insupportable à voir, c'est moins des images montrant des morts que le visage souffrant des vivants ou des rescapés. Et par conséquent, le visage de la Madone de Bentalha, sa nudité, sa pauvreté, son regard hagard me bouleverse, m'appelle et je dois répondre. Répondre de quoi ? De la proximité de ce visage, de ma responsabilité envers lui. De sa fragilité, mes repères vacillent et mes savoirs se retrouvent contestés. Je sais pourtant que nos traditions interdisent de porter la main sur un visage. De toutes les acceptions toujours positives du mot « visage » *Lissan al arabe* souligne les notions de « seuil », de « respect » d'« honneur » et d'« avenir » qui lui sont associées. Le visage est la métaphore de la raison et de l'esprit. Le visage comme avenir de l'homme, quel beau programme ! De la même manière, je comprends E. Levinas quand il dit que je ne vois pas uniquement le visage, j'entends plutôt la parole de Dieu : « tu ne lèveras pas la main, tu ne frapperas pas le visage », et par conséquent tu feras tout pour qu'il vive.

Il y a par conséquent une épiphanie du visage qui n'est pas seulement à regarder, mais à entendre, car regarder profondément un visage, c'est entendre le commandement de Dieu : *Tu ne tueras point*. Parce que le visage oblige indéfiniment, porter la main sur lui, c'est faire disparaître une mémoire. Voilà pourquoi le face à face de détresse d'un condamné à mort, est quelque chose d'insupportable à voir.

Pour nous enfin, quand notre mémoire endolorie lâche un peu, lorsque les feux de la guerre s'éteignent ici pour s'allumer là-bas, lorsque nos souvenirs s'estompent petit à petit, s'élèvera alors, frêle et cependant majestueux et terrible, le regard de la Madone de Bentalha, pour nous arracher à l'oubli, nous rappeler et dénoncer la folie des hommes et la fragilité de ce visage outragé.

Abdelmajid Zeggaf, faculté des lettres, Rabat

Références :

- (1) Voir l'hebdomadaire « *Le Nouvel Observateur* », n°1760, 30 juillet 1998
- (2) Martine Joly : « *L'invisible dans l'image* », revue « Sciences Humaines », n°83, mai 1998
- (3) Susan Sontag : *Sur la photographie*. Ed. Christian Bourgois 1993, p.133
- Benjamin Stora : *La guerre invisible. Algérie, année 90*.
Ed. Centre Tarik ibn Zyad pour les études et la recherche. Rabat, 2001, p.79.

Agrégation de français - Maroc 2002

Association marocaine de littérature générale et comparée et l'E.N.S de Meknès

Source (oct.05) : <http://www.cpgc-cpa.ac.ma/cpa/francais/colloque/zegaf.htm>

Médée l'Algérienne

Pascale Convert, in *art press*, n°286, janvier 2003, p.19-21

*À Hocine et Abia, ainsi qu'aux cent journalistes et assimilés assassinés entre 1992 et 1997 par le Front islamiste pour le Djihad armé*¹.

Mercredi 15 mai 2002

Aéroport d'Orly Sud, départ pour Alger. Dans les kiosques de l'aérogare, aucun guide touristique sur l'Algérie. Pourtant, les ouvrages sur l'Algérie ne manquent pas. Au contraire. Mais l'odeur du sang a recouvert celui des épices. Le temps est au travail de la mémoire : quarante ans après la signature des accords d'Évian², le sang d'hier - le sang de la torture, des massacres de civils, des viols pratiqués au quotidien par l'armée française - s'expose dans les vitrines. Le sang d'hier mais aussi celui, plus frais, des années noires de la guerre civile algérienne... et celui, encore palpitant, des émeutes en Kabylie.

Notre histoire nationale reste traversée par l'histoire algérienne. En témoigne par exemple la présence de Jean-Marie Le Pen, ancien membre de l'OAS³, au deuxième tour des élections présidentielles. « La force de l'extrême droite tient en grande partie à l'évacuation de l'histoire coloniale de la mémoire française. En refusant tout examen de conscience, la V^e république s'est privée de combattre idéologiquement les partisans de l'Algérie française. (...) Les deux pays fonctionnent en miroir : si on ignore ce qui se passe en Algérie, on ne peut pas comprendre ce qui se passe en France. »⁴

Mais le sentiment de culpabilité pour notre racisme d'hier et notre lâcheté d'aujourd'hui est peu propice à la lucidité. S'y attache une forme de confusion. Confusion en particulier entre le passé et le présent, entre l'horreur d'hier et l'horreur d'aujourd'hui. Confusion accentuée par la publication simultanée de témoignages disparates : si, de nos jours, comme l'affirme l'officier algérien Habib Souaïdia dans *la Sale Guerre*⁵, l'armée algérienne pratique en sous-main l'assassinat et la torture sous prétexte d'une lutte contre les islamistes, finalement nous, Français, sommes peut-être moins coupables vis-à-vis de la torture institutionnelle et des assassinats pratiqués hier au nom des intérêts supérieurs de la France !⁶ La pensée analogique nous dédouane de notre responsabilité, le présent nous dispense du passé.⁷

Dans l'avion, je suis le seul Français. Hocine m'attend. Il vient d'apprendre que sa photographie dite *La Madone de Bentalha*, parue le 24 septembre 1997 à la une des quotidiens du monde entier pour dénoncer les carnages pratiqués par les islamistes radicaux, a justement été choisie comme couverture de la traduction italienne de *La Sale Guerre (La Sporca Guerra)*⁸. Personne ne l'en a averti et il est ulcéré par cette utilisation de son travail dans un ouvrage qui, selon lui, absout les islamistes.

Il est des photographies qui marquent le destin de leur auteur. Tel est le cas pour Hocine. Mais si, par exemple, la vie de Nick Ut est indéfectiblement et positivement liée à Kim Phuc, cette petite fille qu'il a photographiée le 8 juin 1972 à Trang Bang, courant nue sous une pluie de bombes au napalm (puisque son œuvre photographique sera construite autour d'elle et de sa famille), les relations d'Hocine avec la Madone de Bentalha sont plus conflictuelles.

La calomnie puis la censure

Vendredi 17 mai

Nous partons vers Bentalha. Sur le bord de la route, tous les cent mètres est posté un militaire, mitraillette en bandoulière, et ce pendant dix kilomètres : le président Bouteflika doit se rendre à l'aéroport...

Bentalha est un petit village dans la banlieue lointaine d'Alger. Des maisons en briques à un étage serrées les unes contre les autres, des ruelles étroites, des portes closes, personne dans les rues. Ici, rien ne témoigne du massacre d'hommes, de femmes, d'enfants qui a eu lieu dans la nuit du 22 au 23 septembre 1997. Cette nuit-là, les militaires cantonnés à quelques centaines de mètres n'ont pas donné signe de vie. Dans la matinée du 23, Hocine se trouve devant l'hôpital de Zmirli où est affichée la liste des victimes. Les familles sont là. Hocine prend quelques clichés. Dès lors, sa vie bascule. Dans la célébrité, mais aussi dans le combat contre des accusations sans cesse renouvelées. *La Madone de Bentalha* cristallisera des critiques multiples. La première calomnie émane du journal *Horizons*, lié au pouvoir algérien, qui affirmera que cette image est un faux : d'une part, Hocine n'en serait pas l'auteur (il n'aurait effectué qu'un photomontage) ; d'autre part, cette femme n'aurait jamais existé.

Contre toute attente, Oum Saâd, la principale protagoniste, se fait connaître et confirme sa présence ainsi que celle d'Hocine à l'hôpital. Mais, défendue par l'avocat d'*Horizons*, elle attaque

en justice Hocine et l'Agence France Presse pour atteinte au droit à l'image, pour avoir été appelée « Madone » et pour information mensongère ⁹. En juillet 1998, la justice algérienne inculpe Hocine, Yvan Chemla, directeur de l'AFP et Alain Bommel, chef d'agence du bureau AFP d'Alger, pour diffamation et volonté de déstabilisation du pouvoir de Lamine Zéroual. Le pouvoir politique tente ainsi de discréditer cette image par tous les moyens : la calomnie puis la censure indirecte.

La conviction du sens obtus

En Occident, si, dans un premier temps, cette image hybridant les codes de représentation chrétiens à ceux d'une civilisation musulmane aura permis aux lecteurs de *Libération*, du *Washington Post* ou du *Herald Tribune* de prendre conscience du drame algérien, la critique ne tarde pas à venir : il s'agit d'une image colonisée par les modèles iconographiques chrétiens. « Que nous dit la "Madone" d'Hocine de la réalité du massacre de Bentelha, selon toute vraisemblance orchestré par la junte militaire algérienne ? Rien. Pouvons-nous attribuer la douleur de cette femme, penser la complexité politique de cet événement ? Non. Seul mérite : ressasser la tradition occidentale et l'actualiser au prétexte de l'événement. » ¹⁰

A priori, cette critique semble relever de l'évidence. La décontextualisation ruinerait toute saisie stable de la signification historique. Le niveau informatif serait ici perturbé par le niveau symbolique. Cette lecture s'opère à un moment où les deux domaines, politique et esthétique, ont besoin des images, reconnaissent leur pouvoir et souhaitent leur maîtrise. Pour le politique, par le contrôle et la censure. ¹¹ Pour l'esthétique, par une position qui se veut éthique, celle de la séparation de l'art et du politique. La photographie d'Hocine utiliserait les artifices de l'art, alors que l'image d'information doit être monosémique.

La redécouverte d'une réflexion de Roland Barthes me semble pouvoir ici ouvrir une issue, tant dans la compréhension de l'immense impact de cette photographie que dans sa lecture politique. Dans « Le troisième sens » ¹², Barthes traite de photogrammes du *Cuirassé Potemkine*, et s'arrête sur l'image d'« une vieille femme pleurante » qui lui donne pour la première fois « la conviction du sens obtus », la conscience d'une « dérive » ici « imposée à cette représentation classique de la douleur ». L'analyse de la position de sacrifice le fait conclure que « le sens obtus a quelque peu à faire avec le déguisement ». Et « force de dérangement », il est aussi « un feuilleté de sens qui laisse toujours subsister le sens précédent, comme dans une construction géologique ; (qui) dit le contraire sans renoncer à la chose contredite (... dans une) dialectique dramatique à deux termes » ¹³.

Dans *La Madone de Bentelha*, la douleur d'une mère, la trop évidente analogie avec la *Pietà* de Michel Ange, le *Massacre des innocents* de Poussin ou *la Déposition* de Pontormo ¹⁴ masquent peut-être quelque chose de plus douloureux : cette fois, il n'y aura pas d'annulation de la vengeance par la résurrection des morts.

Car le visage de la Madone s'ouvre sur une bouche immense, caverne de l'horreur qui peut s'ouvrir à son tour sur la voracité d'une vengeance meurtrière. Derrière *La Madone de Bentelha* se dessine l'ombre de Médée la magicienne, Médée devenue furieuse qui, par amour pour Jason, mettra en pièces les deux enfants qu'elle a eus de lui. Une fascinante et obtuse bouche nous fait passer de l'iconographie chrétienne et son imagerie de la douleur à la tragédie grecque et sa rhétorique de la vengeance. La Mater Dolorosa devient Médée ¹⁵.

Cette question d'un cycle de trahison et de vengeance propre à la tragédie grecque pourrait permettre un autre regard sur l'histoire de l'Algérie. À Bentelha, Raïs et Beni Mesous, le GIA (Groupe islamique armé, extrémiste ¹⁶) s'est vengé de la trahison de la plus modérée Armée islamique du salut ¹⁷, qui négociait une trêve en vue d'une reddition à l'État algérien, en massacrant systématiquement huit cent civils. Et l'histoire réciproque de la France et de l'Algérie depuis 1954 est faite de trahisons et de vengeance.

Du côté français, trahison des droits de l'homme par l'usage généralisé de la torture. Mais aussi trahisons politiques : de Gaulle, alors qu'il obtenait les pleins pouvoirs en 1958 sur le principe d'un maintien de l'Algérie française, décide d'organiser le référendum d'autodétermination, à quoi l'OAS répond par le putsch d'Alger ¹⁸. Trahison enfin par la nation française des milliers de pieds noirs et de harkis historiquement abandonnés ¹⁹.

Côté algérien, dès juillet 1962, trahison des espoirs démocratiques : Ben Bella confisque le pouvoir au détriment des maquis ²⁰. Instauration du système du parti unique, du candidat unique : un coup d'État a détruit le processus démocratique ²¹.

En 1965, Boumédiène, soutenu par Bouteflika, renverse Ben Bella et instaure une dictature socialiste. Après la mort de Boumédiène, dans les années 1980, l'identité algérienne s'appuie, pour s'affirmer, sur l'islam et le panarabisme, ce qui favorise la montée de l'islamisme ²². La popularité du Front islamique du salut, créé en 1989, augmente et lui donne une très large majorité aux élections

de 1991. Les élections sont annulées, l'état d'urgence est déclaré. Le décor est en place pour l'acte II de cette tragédie algérienne. L'arrêt du processus électoral de 1991 marque le début d'un carnage inouï : entre 120 000 et 150 000 morts à ce jour.

Tizi Ouzou contre Athènes

Samedi 18 mai

L'acte III de cette tragédie algérienne se déroule aujourd'hui en Kabylie. Sur la route de Tizi Ouzou, de nombreux barrages de militaires. Personne ne nous arrête.

Hocine, qui a vu des images de mon travail sculptural inspiré par *La Madone de Bentalha*, me dit être troublé par le traitement baroque du hidjab²³. Alerté par les attaques portées contre sa photographie, Hocine, à cet endroit, réagit d'abord de manière identitaire. Alors même que mon travail sur des images d'actualité tente de les ouvrir à l'altérité qui pour partie les constitue. Mais je ne vis pas le drame algérien au quotidien.

Sur la route, les indications de direction en arabe sont taguées. Il ne reste que les inscriptions en français. L'identité berbère se définit ici contre l'arabité. Les Kabyles préfèrent encore la langue des anciens colons. Une immense peinture murale représentant Matoub Lounès, symbole de la cause kabyle, nous accueille à Tizi Ouzou. La jeunesse y a payé le prix du sang au printemps 2001. On nous guide vers l'ancienne église d'Azazga, quartier général de la direction du mouvement de contestation en Kabylie. Les portraits des « martyrs » qui ont péri lors des émeutes tapissent les murs. Je suis frappé par leur jeunesse. Les premiers jours des émeutes, un jeune homme d'Azazga, Kamel Irchène, a écrit le mot liberté avec son sang, juste avant de mourir. Comment cette jeunesse va-t-elle apprendre que la cité doit circonscrire la vengeance dans l'espace symbolique de la tragédie, qu'avec ses organes de délibération et d'exécution, elle doit fonctionner de manière anti-tragique ? Que c'est précisément cela que nous apprend le modèle démocratique d'Athènes ?²⁴ La séparation de la cité et du tragique se fait toujours attendre en Algérie.

Notes

- (1) Le FIDA, composé essentiellement d'islamistes intellectuels, avait décrété le Djihad contre les intellectuels « occidentalisés ». Suite à des grèves et à l'arrêt de la publication de certains journaux, le Haut Comité d'Etat décida la création de sites protégés pour les journalistes et leur famille. Certains y vivent encore.
- (2) La France a longtemps utilisé le mot « événements » pour masquer une guerre coloniale qui aura duré sept ans (1954-1962). Les accords d'Evian y mettent fin le 19 mars 1962.
- (3) L'Organisation armée secrète, fondée en 1961, est une organisation paramilitaire qui s'appuie sur une pensée poujadiste raciste opposée à la décolonisation de l'Algérie.
- (4) Benjamin Stora, in *Le Monde*, lundi 1^{er} juillet 2002. Lire aussi, du même auteur, *La Gangrène et l'oubli, la mémoire de la guerre d'Algérie*, éd. la Découverte, Paris, 1991.
- Cet héritage d'une France raciste aura été minimisé pendant les deux septennats de François Mitterrand pour la simple raison que la SFIO, Guy Mollet, Robert Lacoste et lui-même ont été parmi les premiers à justifier la pratique de la torture et les exécutions des indépendantistes.
- (5) Ed. la Découverte & Syros, Paris, 2001.
- (6) Je pense aux publications récentes des témoignages des généraux Aussaresses, Bigeard et Massu. Sur la question de la responsabilité française dans l'usage de la torture : *La Raison d'Etat* (éd. de Minuit, Paris, 1962, rééd. 2002), *La Torture dans la République* (éd. de Minuit, Paris, 1972, rééd. 1998) de Pierre Vidal-Naquet et *La Question* d'Henri Alleg (éd. de Minuit, Paris, 1958). Cette responsabilité ne doit pas par ailleurs masquer les exactions du FLN et de l'ALN durant la guerre d'Algérie.
- (7) Que le pouvoir s'accommode en Algérie d'un seuil minimum de violence qui lui permet de rester en place est certain. Qu'il y ait eu une connexion entre le pouvoir et des mouvements islamistes intégristes est possible dans le cadre de négociations. Qu'il soit impliqué dans des assassinats de civils à grande échelle reste à prouver.
- (8) *La Sporca Guerra*, Cartamata Edizione, Milan et Editrice Berti, Plaisance, 2002.
- (9) La légende initiale comportait une erreur : il y était stipulé qu'Oum Saâd déplorait la mort de ses huit enfants, alors qu'il s'agissait d'autres membres de sa famille.
- (10) Déclaration de Gilles Saussier qui est photographe.
- (11) Depuis 1994, le pouvoir algérien a mis en place au nom de la lutte « pour l'éradication du terrorisme » une censure ordonnant que toute information passe par des communiqués officiels.
- (12) Roland Barthes, « Le troisième sens, notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, éd. du Seuil, Paris, 1982. Il y repère, après le niveau informatif et le niveau symbolique, un troisième niveau évident, tête, obtus.
- (13) *ibid.*, p. 48-51.
- (14) *La Photographie de presse entre icône et réalité*, Daniel Salles, Clemy, Grenoble.
- (15) Georges Didi-Huberman a attiré mon attention sur un lien philologique unissant la mère du Christ et Médée : dans une tragédie grecque byzantine, les lamentations de Marie sont calquées sur celles de la Médée d'Euripide.
- (16) La revue *Al Chahada*, organe officiel du GIA dès 1993, témoigne de la doctrine et de la stratégie du mouvement. L'héritage afghan est proclamé. De nombreux terroristes du GIA algérien ont suivi leur formation militaire et idéologique en Afghanistan. Le GIA rejette le FIS et se fixe comme objectif, en recourant au Djihad, de renverser le régime apostat et de restaurer le califat (in *Dictionnaire mondial de l'islamisme*, p. 214, éd. Plon, Paris, 2002).
- (17) Branche armée du FIS, l' AIS (1994-2000) préconisait le recours au Djihad. Cependant, l' AIS est très tôt conscient que le renversement du régime par l'insurrection armée est impossible sans le rassemblement des forces islamistes radicales et modérées. Dès 1997, l' AIS s'oriente vers un « dialogue » avec les autorités pour une sortie de la crise. Il obtiendra en 1999 la réhabilitation du FIS et l'amnistie des combattants dans le cadre de la concorde civile de Bouteflika.
- (18) Putsch dirigé par les généraux Salan, Challe, Zeller et Jouhaud, dans la nuit du 22 avril 1961.
- (19) Le terme harki est devenu un terme générique pour désigner tous les musulmans d'Algérie qui ont eu un comportement pro-français pendant la guerre d'Algérie.
- Le 25 septembre 2001, le président Jacques Chirac reconnaissait publiquement à leur sujet que « la France n'a pu sauver ses enfants du massacre ».
- (20) Au congrès du Conseil national de la Révolution algérienne à Tripoli. Il y est soutenu par le colonel Boumédiène et l'armée des frontières.
- (21) Je remercie Jean-Michel Meurice qui a bien voulu m'éclairer sur cette période de l'histoire de l'Algérie. Voir le film qu'il a co-réalisé avec Benjamin Stora, *Algérie : été 62 - L'indépendance aux deux visages*.
- (22) Par exemple, le code patriarcal de la famille maintient la polygamie, le mariage sans consentement de la femme, la répudiation.
- (23) Il s'agit de l'ample vêtement traditionnel musulman porté ici par les deux protagonistes.
- (24) Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Ædipe et ses mythes*, p. 90 et seq., éd. Complexe, Bruxelles, 2001.

Arrêt sur un massacre, image d'une guerre. Pour « Ouvrir les yeux [...] sans [me] forcer l'âme »

Djemaa Maazouzi, *Hors Champ*, rubrique Médias et Société, dossier arrêt sur image, octobre 2006



Hocine Zaourar/AFP, dite *La Madone de Bentalha*, 1997



Le Titien, *Mater Dolorosa*, 1554, huile sur toile, 68 x 53 cm



Pascal Convert, *La madone de Bentalha*, 2000-2002



Michel-Ange, *La Pietà*, 1498-1499, marbre poli, haut. 174 cm, Basilique Saint-Pierre, Vatican



Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2004



Pascal Convert, *Piéta du Kosovo*, 2000

Pierre-Alban DELANNOY

LA PIETÀ DE BENTALHA

Etude du processus interprétatif d'une photo de presse



Do visu

L'Harmattan



Cherif Benyoucef, *Douleur dans un village*, 1997



AFP, Geste effroyable évoquant la tragédie de la veille à Raïs, 1997



Cherif Benyoucef, *Dépouille de Matoub Lounès veillée par sa sœur*, juin 1998



Michael von Graffenried, *Cimetière algérois*.

Arrêt sur un massacre, image d'une guerre. Pour « Ouvrir les yeux [...] sans [me] forcer l'âme »

Djemaa Maazouzi, *Hors Champ*, rubrique Médias et Société, dossier arrêt sur image, octobre 2006

Bibliothèque nationale du Québec à Montréal, un jour de mai 2006 : rayonnage des nouveautés de l'étage documentaire(1). Dans un balayage banal de reconnaissance qu'effectue l'œil, parmi des dizaines de premières pages de couverture anonymes et indifférentes, une image arrête mon attention : livrée sur un opuscule blanc, c'est la photographie qu'a réalisée pour l'AFP Hocine Zaourar(2), en Algérie, le 23 septembre 1997, devant l'hôpital de Zmirli, au lendemain du massacre perpétré contre les habitants du lotissement de Haï Djillali(3). *La pietà de Bentalha : étude du processus interprétatif d'une photo de presse* de Pierre-Alban Delannoy (Paris, L'Harmattan, 2005) fait retour sur le seul cliché qui a traversé les récentes années de feu algériennes

(4) en continuant d'irradier d'une émotion particulière les zones judéo-chrétiennes du globe. Le titre de l'étude reprend le nom échu à la photographie, issu lui-même de la variété des légendes ayant accompagnées sa diffusion internationale dans quelques 750(5) journaux à Paris, New York, Londres ou Rome. « La pietà de Bentalha », « La pietà d'Alger », « La madone de Bentalha », « La madone en enfer », « Mater dolorosa » décrivent la femme effondrée de douleur devant un mur carrelé blanc, désignée, par la première légende de l'AFP, comme une mère ayant perdu ses huit enfants dans la tuerie de la veille, soutenue sur sa droite par une autre femme.

En référence à un héritage religieux mixant dans un imaginaire syncrétique (à l'efficace habilité journalistique) la sculpture de Michel-Ange, *La Pietà* (1499, Saint-Pierre, Rome), des « madones » de Titien, *Madone des Pesaro* (1526, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise), *Mater Dolorosa* (1554, Prado, Madrid), *Pietà* (1576, Accademia, Venise), les multiples déclinaisons des titres de la photographie se mueront progressivement en rapprochements plus ou moins heureux avec divers chefs d'œuvres picturaux au fil des travaux didactiques (6) et artistiques(7) qu'elle ne finit pas de nourrir depuis.

Et alors que le péri-texte éditorial explique que « Dans ce petit livre tout entier consacré à l'une des plus retentissantes photographies de presse du XX^e siècle, il ne sera pas tant question d'étudier l'image pour elle-même, que d'analyser l'interprétation qui en a été faite [...] », cet énième mais toujours singulier arrêt sur image sur « la » photo de Bentalha, me force à suspendre le ici et maintenant montréalais. Car le cliché devenu icône, celui de l'Agence France Presse dont les 165 bureaux à travers le monde traitent quotidiennement 1200 photos (sur 7 millions de pièces d'archives disponibles à la vente sur Internet aujourd'hui), a en quelque sorte « fait caillot » dans le flux incessant des images sanglantes d'une Algérie en proie aux attentats meurtriers et aux massacres à grande échelle durant la décennie 1990. Provoquant l'interception du flux de milliers d'autres qui banalisent fatalement terreur et horreur, cette image sur laquelle ont buté les rédacteurs en chef du monde entier, en s'y arrêtant, a frappé au cœur d'un lieu commun auréolé de mystique les esprits et conduit, à elle seule, à plus de compassion que toutes celles qui l'avaient précédées ou allaient lui succéder, en appelant à son tour d'autres, tout autres.

L'image du désespoir de cette femme se tordant de douleur d'avoir perdu les siens, est celui de n'importe quelle femme qui aurait été frappée d'un tel destin. On pourrait trouver à l'image une charge d'affect telle qu'elle justifie son arrêt, alors que l'arrêt lui-même construit une interprétation de l'image qui voit dans la douleur de la femme (posture du corps rejeté en arrière, expression du visage) le martyr d'une sacrifiée, et interprète dans ce martyr, une transcendance, une sanctification : dans cette image de femme algérienne a donc été vue la mort et l'inexorable sacrifice auquel voue la vie. Cette photo algérienne aurait en quelque sorte réifié Marie comme figure emblématique de la mère qui perd son enfant : y re-projetant l'idée de « sanctification » tout en insistant, en retour, sur la dimension « humaine » de la « Passion »... Mais peut-être y a-t-il tout simplement quelque chose de profondément méditerranéen dans la posture de cette femme effondrée : méditerranéen et contemporain pour le Sud et l'Algérie, méditerranéen et « archaïque » pour le Nord. Je revois une mère sicilienne, andalouse ou corse, le corps frappé de malheur dans la même attitude. Mais ce que je revois n'est qu'un souvenir, celui d'une image de cinéma ou celle laissée par un roman. Un poème ?

La plupart du temps, c'est-à-dire tous les jours, de ce côté-ci de la planète, par exemple, les images passent à la surface de l'œil sans que celui-ci ne choisisse, vraiment, entre le voir, le regarder, le retenir, le réfléchir. Passif, actif, distrait, attentif, capté et captif, interpellé, indifférent, l'œil consomme de toute façon. Même si certaines images ne se digèrent pas. Emballées dans le fluide du tube cathodique, prisonnières de panneaux publicitaires immobiles ou mouvants, tournoyant sur leur présentoir, dévoilées dans une salle obscure, encadrées pour mieux être exposées, jonchant pelle mêle plus ou moins froissées les couloirs du métro, érigées en image

d'Épinal, uniques du jour noyées par des milliers de copies, surgissant tautologiques des Une de magazines, les images débordent aussi des poubelles. La flopée, si elle donne l'illusion de vagues successives, dit bien que le flot emporte tout et voue au passage inexorable et à l'oubli chacune d'entre elles.

Inexorable, jusqu'à ce que l'une d'elles ne tombe dans une escarcelle subjective désirant l'objectiver, et rejouer la mise en scène constitutive de l'image. L'arrêt sur image serait ainsi une sorte de remise en cause active du flux, un « processus interrompu ou fixé » et par métonymie, un « dispositif pour maintenir un système immobile(8) » : provocation (même involontaire) du réalisateur (auteur), décision (même inconsciente) du destinataire (spectateur, lecteur...), l'arrêt sur image peut servir à réfléchir, observer, témoigner, être partie prenante du sens qui s'érige, être le déterminant (militant) du sens qui se construit. Répétit a priori fécond du regard, il ne se consacre qu'à une seule image, mais en convoque une série. Le temps d'une séquence, où ce qui se joue n'est plus en l'image mais en celui qui la fixe, la fige, la soustrait au tout, au reste.

Mon arrêt sur la couverture de la nouvelle acquisition de la BNQ réveille en moi son hors champ, abîme de souvenirs, de faits liés à une conjoncture particulière. Le World Press 1997 (dédié « à *toutes les mères du monde* » par le lauréat(9)) est une image qui évoque, mais « ne me parle » pas directement du cauchemar algérien qui, dans la région de la Mitidja (Raïs, Bentalha, Sidi Youssef...) et dans celle de l'Ouarsenis (Had Chekala...), en 1997 et en 1998, prend la forme de massacres successifs et incompréhensibles de pauvres villageois(10) : quand on a vécu du côté des massacres(11), l'image par définition ne reste qu'une image qui, même en montrant d'une certaine façon la mort, n'en omet pas moins son odeur. Cette odeur ne s'oublie pas, et l'image ne la rend pas (peut-être fort heureusement...).

« La madone de Bentalha » me ramène plutôt au contexte de sa diffusion, polémique inextricable mêlée d'indécence, qui sans débattre du fond des choses (le pourquoi de l'horreur(12)), continue de creuser stérilement les clivages entre les camps idéologiques(13) qui s'affrontent par le truchement des médias internationaux sur la scène politique algérienne. Mon arrêt sur image déclenche un retour sur l'histoire de cet arrêt sur image, qui finit par confisquer l'image à son auteur et ne la lui a jamais restituée(14) : sinon sous la forme du malentendu élogieux (sept prix professionnels et artistiques), insultant, instrumentalisant (au service d'une cause(15), d'une douleur, d'une dénonciation...).

La photographie de « la madone de Bentalha », « symbole du drame algérien » dans le jargon médiatique, sera primée, mais circulera d'emblée avec une fausse légende (par définition fausse ?) : la scène ne se déroule pas à Bentalha, et la femme n'a pas perdu ses huit enfants, mais trois autres membres de sa famille. L'AFP rectifiera sa légende, mais la poignante photographie « a fait légende », de toute façon. Même amputée de sa première légende, elle aménage sa place dans une mémoire collective dont la légende (son histoire reconstruite), se justifie dans le fait même d'être revêtue d'une aura,

« [qui] ne saurait se réduire à une pure et simple phénoménologie de la fascination aliénée versant du côté de l'hallucination. C'est plutôt d'un regard œuvré par le temps qu'il s'agirait ici, un regard qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer comme pensée, c'est-à-dire qui laisserait à l'espace le temps de se retramer autrement, de redevenir du temps [...] C'est ainsi que s'entrelacent, dans l'aura, la toute-puissance du regard et celle d'une mémoire qui se parcourt comme on se perd dans une « forêt de symboles »(16). »

En Algérie, un arrêt a bel et bien eu lieu sur la même image, mais ironiquement, pour des raisons connexes à celle de sa renommée internationale : le succès de la photographie gêne les autorités, les rend mal à l'aise, éblouissant de façon incontrôlable (au vu de la récupération et de l'appropriation du cliché par l'opposition) les recoins obscurs de la scène tragique de la guerre civile. Le retentissement de l'image n'a en fait d'égal que l'ahurissement dans lequel se trouvent les Algériens qui, durant l'été 1997 et jusqu'en 1998, apprendront qu'à une cadence quasi quotidienne, des compatriotes sont passés par dizaine, par centaines, au fil du couteau. Le rayonnement de l'image trouve son équivalent dans la frénésie des autorités algériennes à contrer cette énième focalisation sur les événements hallucinants qui se déroulent sur leur territoire, frénésie vaine, mais qui brouille un peu plus les cartes sur les responsabilités en revendiquant le huis clos et la non ingérence (à moins que cette « ingérence » ne conforte leurs propres discours officiels(17)).

Hocine Zaourar a photographié une image du désespoir, au lendemain d'une tuerie échappant à tout entendement : un grand nombre des victimes - des familles entières -, exécutées patiemment dans un périmètre proche des casernes militaires. Une tuerie parvenue aux yeux des Algériens et du monde entier sans autres éléments d'information que la monstration de l'impact émotionnel et psychique de l'horreur sur les survivants.

L'interprétation occidentale a figé la photographie de Hocine Zaourar en icône religieuse, tandis qu'en Algérie, elle demeure la représentation (parmi d'autres), paradoxalement profane, d'une tragédie où s'exprime la douleur, alors même que le récit des événements et de ses acteurs ne se laisse pas encore décrire. Benjamin Stora, dans *La guerre invisible, Algérie, années 90*, fige encore une fois le flot incessant des images, pour ne s'attarder qu'à une seule :

« La photographie, qui présente l'avantage d'une vision arrêtée destinée à durer (par rapport à la fluidité incessante des images télévisuelles) serait-elle le meilleur moyen de visualiser le conflit ? La photographie de la « Madone » le donne à penser. À Bentalha où ne fut photographiée qu'une mère emplie de douleur, la mort est tout près d'être esthétisée, elle « pose » pour ainsi dire, quand les bourreaux restent hors champ(18). »

Dans cet arrêt sur image, seule la mort et la douleur sont visibles et occupent une scène dont l'insoutenable exige restitution, reconstitution, construction, y compris d'une avant-scène, d'une scène d'avant la photo, qui rejouerait l'action des bourreaux, même invisibles. « *100000 morts et une image*(19) », le titre de l'introduction de l'ouvrage de Stora veut sans doute dire aussi « 100000 morts et une seule image que l'on retient, de ce côté-ci de la Méditerranée et des médias » (français).

Car de l'autre côté, celui des massacres et des attentats, de nombreuses photos publiées dans la presse et des images passées à la télévision - en marge de celles qui rendaient obscène la mort et qui noircissaient les Unes en leur ôtant toute efficacité autre que propagandiste - sont restées dans les mémoires : les images des visages de ceux, assassinés, qu'on s'apprêtait à inhumer : arrêts sur chacun de ces visages, procession saccadée, lente, unique, de visages éteints, intimité ultime d'une personnalité publique, d'un parent, d'un ami, d'un voisin ; arrêt sur le regard d'un enfant qui semble avoir tout à coup quarante ans (Kader Boukerche) ; arrêt sur une femme dont le geste esquisse l'effroyable geste des égorgeurs ; arrêt sur des survivants aux yeux vides s'éloignant du douar avec leur maigres ballots pour ne jamais revenir (Louiza Ammi) ; arrêt sur les murs maculés de sang d'un gourbis (Louiza Ammi) ; arrêt sur le visage de la coquette jeune fille, amputée d'une jambe (Michael von Graffenried) ; arrêt sur ces écoliers habillés de neufs (Louiza Ammi) s'apprêtant à retourner en septembre en classe et dont les parents tremblent non des rebuffades qu'ils essuieront parmi leurs nouveaux camarades, mais de la voiture piégée qui pulvérisera peut-être l'école ; arrêt sur les charniers découverts ; arrêt sur les centaines de corps emballés dans des couvertures et alignés au bord d'une lignée de pins ; arrêt au ras des cimetières dont les dizaines de monticules de terre fraîchement retournée datent du même jour... Arrêts provenant de photographies publiées, d'images télévisées, noir et blanc, en couleur, mais aussi de toutes celles qui se sont imprimées dans ma mémoire, comme une succession de photogrammes de la guerre d'Algérie des années 1990.

Préfaçant l'ouvrage de photographie de Benyoucef Cherif qui figure de poignants moments de douleurs algériens, la journaliste Ghania Mouffok rappelle la place particulière de l'image durant ces années de guerre civile :

« Et ce n'est pas un hasard si, en Algérie, le métier de photo-journaliste est né au cours de ces années de mutisme, au début des années quatre-vingt-dix, comme si seule l'image pouvait encore rendre compte, malgré elle, quand tout autour, les mots, la parole étaient devenus à la fois dangereux et dérisoires. Benyoucef Cherif appartient à cette génération contrainte par l'urgence, le devoir pour certains, d'utiliser son savoir-faire pour montrer ce qu'il était préférable de taire : la guerre des frères. La pire des guerres(20). »

Comme si le rôle crucial joué par la photographie durant cette décennie retrouvait, dans l'arrêt sur image, une manière salvatrice de « *violenter la mémoire si prompte à s'assoupir lâchement, à fermer les yeux.* » Pour Ghania Mouffok,

« [I]l faudra les ouvrir. Pour ramener à la lumière ce que tous les acteurs armés du drame veulent, unis dans le silence, cacher. Pendant que nous autres, témoins désarmés, pour fuir la douleur insupportable de nos consciences, nous aspirons à l'amnésie collective [...] (21) »

À Alger ou à Montréal, les images se suivent, s'enchâssent dans notre esprit pour finir par se chasser les une les autres, successivement. Faire retour sur l'une d'entre-elles, en s'y attardant, n'est-ce pas, permettre à une multitude d'autres de s'y associer et de reconstituer, le temps d'un arrêt sur image, un présent, certes révolu, pixellisé de bribes d'histoire et de vérité ?

Notes :

1) Ce dossier sur l'arrêt sur image est né d'une collaboration entre Hors champ et du laboratoire CRI-Hors champ du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal (<http://cri.histart.umontreal.ca>). Ce laboratoire s'est déroulé tout au long de l'hiver 2006, sous la

coordination de Djemaa Maazouzi, et a permis un échange de qualité dont on retrouvera dans ce dossier un échantillon très partiel.

2) Né en 1953 en Algérie, Hocine Zaourar a travaillé avec les agences Sipa et Reuter, avant de rejoindre l'Agence France Presse en 1993. « La madone de Bentalha » peut être visionnée avec des qualités de définition de l'image plus ou moins bonnes sur plusieurs sites Internet à partir de l'entrée de ce titre sur n'importe quel moteur de recherche.

3) Le site algeria-watch.org, site « observatoire » des droits de l'homme en Algérie, rassemble un nombre varié d'articles publiés dans la presse algérienne au lendemain du massacre de Bentalha, voir le lien suivant www.algeria-watch.org/fr/article/pol/bentalha/bentalhadossier.htm

4) En décembre 1991, le régime algérien suspend des élections qui portaient les islamistes du FIS (Front islamique du salut) au pouvoir. Le recours par les activistes de ce parti à la violence terroriste fait riposte à la répression des autorités et conduit à un début d'éclatement en plusieurs organisations de cette opposition armée (Ais, groupes de plus en plus radicaux de diverses obédiences ...). L'impasse politique tourne aux événements sanglants avec des assassinats (intellectuels, fonctionnaires d'État, policiers ...) et des attentats à l'explosif qui devanceront des massacres de populations rurales.

5) Lire l'article de Claire Guillot publié dans le Monde du 7 octobre 2005.

6) Aux côtés de *Guernica* (Picasso) ou de *Tres de mayo* (Goya), « La madone de Bentalha » est utilisée comme support didactique dans le cadre de certains cours (lien pour consultation : <http://phm.lettres.free.fr/0102/POESIE/lco.php>), ou encore pour enrichir une analyse comparée (l'École des lettres des collèges, 1998), soutenant « un rapport évident » entre la photographie de Zaourar et *Le massacre des innocents* de Nicolas Poussin

(lien pour consultation : http://www.ecoledeslettres.fr/page_html/evenem_cultur/article_afp.pdf)

7) La photographie a inspiré une sculpture et un film (52') éponymes à Pascal Convert : *La Madone de Bentalha*, 2001-2002, cire polychrome, 1,50 x 2,60 x 1,50 m, 500 kgs, collection Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean, Luxembourg. L'artiste a réalisé en tout trois sculptures monumentales en cire s'inspirant de trois drames ayant cours sur le pourtour méditerranéen : en Algérie, au Kosovo et en Palestine.

Il interroge donc trois images de presse maintes fois primées, célébrées mais aussi critiquées : deux photographies, « Massacre à Bentalha » de Hocine Zaourar et « Veillée funèbre au Kosovo » de Georges Méridon (1989) ainsi qu'un photogramme, « Mort de Mohamed Al Dura », réalisé par le caméraman Talal Abouramé. Sont à lire et à écouter les extraits de l'émission diffusée sur la chaîne franco-allemande Arte le 9 octobre 2004. L'artiste, assisté de deux sculpteurs du musée Grévin, Éric Saint-Chaffrey et Klaus Velt, y explique notamment pourquoi ces trois images rendent impossible une quelconque frontière étanche entre Occident et Orient :

<http://www.arte.tv/fr/art-musique/metropolis/20041009/665812.html>

8) Alain Rey (dir.), Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Les Dictionnaires Robert, 2004, p. 210.

9) Hocine Zaourar versera d'ailleurs l'argent de ce prix à des associations de victimes du terrorisme.

10) Dans les régions semi-urbaines de l'Algérois ou des régions plus isolées de l'Ouest, les attaques de nombreux hameaux se succèdent dès le mois d'août 1997, les incursions font jusque 300 morts à Raïs, 400 à Bentalha et peut-être jusqu'à 1000 à Had Chekala (selon l'article du journaliste Kamel Daoud du *Quotidien d'Oran* du 23 mars 2006 qui confirme le chiffre qu'il avançait lui-même en 1998), elles n'épargnent ni les enfants, ni les femmes, ni les vieillards, elles s'achèvent aussi par des enlèvements de jeunes filles.

11) Dans son article « De ce côté-ci des massacres » paru dans *Le Quotidien d'Oran* du jeudi 4 janvier 2001, la journaliste Daïkha Dridi, exprime tout le décalage entre les commentaires et analyses avançant sans l'ombre d'un doute, de l'étranger, la thèse « éradicatrice » ou « réconciliatrice » sur les responsables des massacres et la position beaucoup plus perplexe de ceux de l'intérieur, Algériens vivant la tragédie en direct et n'en saisissant que le plus saisissant, l'in vraisemblable de l'horreur imbriqué dans une situation sur le terrain fort complexe.

12) Dans son article, « Qui a tué à Bentalha : l'émeute en nous », paru dans *El Youm*, le 8 décembre 2000, Daïkha Dridi revient sur le précieux livre-témoignage de Nesrollah Yous (*Qui a tué à Bentalha ? Chronique d'un massacre annoncé*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2000) : « Nesrollah Yous est dangereux. Qui a tué à Bentalha est plus que la question, il est vrai cruciale de savoir - pour l'histoire, la vérité et la justice - que ce sont des islamistes ou des militaires. C'est aussi la question à une réponse plus que cruciale, fondatrice : pourquoi des Algériens, en groupes organisés, qu'ils soient terroristes ou soldats, massacrent aussi méthodiquement, aussi cruellement,

aussi longuement des civils, des femmes, des enfants, des faibles et des désarmés. Quel genre de mobile peut expliquer ce qui ressemble à de la démente organisée ? La terrible question est là. »

13) La scène politique algérienne se partage pendant ces années-là entre « éradicateurs », ceux qui soutiennent l'arrêt des élections portant les islamistes du FIS au pouvoir, l'interdiction de ce parti et l'emprisonnement de ces militants et « réconciliateurs » ceux qui s'opposent à l'arrêt des élections tout en revendiquant un dialogue entre l'opposition et les autorités algériennes, dénoncent le régime, soutiennent le FIS. Les deux camps s'affrontent essentiellement par le truchement de titres de presses nationaux et de tribunes étrangères (aux États-Unis, en Europe, et en France en particulier) puisqu'en raison d'un état d'urgence décrété par les autorités, l'activité politique d'opposition est largement entravée.

14) Accusation de trucage de la photo, dénonciation du photographe et mise au point dans la presse par la femme apparaissant sur la photo, procès intenté contre l'AFP et soutenu par les médias publics algériens, campagne de dénigrement contre le photographe, attaques accusatrices à l'encontre du photographe menées par les associations des victimes du terrorisme, refus d'octroi, par le ministère de l'information, de son accréditation de presse (ce qui revient à l'empêcher d'exercer son métier en Algérie), démêlés avec son employeur ...

15) Hocine Zaourar a dû notamment rendre compte, en Algérie, auprès du camp « éradicateur » - en écho à la propagande étatique - de l'utilisation de sa photo lors d'une manifestation de « réconciliateurs » soutenant les mères de disparus à Rome : la photographie de « La madone » à la charge douloureuse si puissante étant, manifestement, porteuse du même sens pour les deux camps, mêmes si leurs positions autistes ne reconnaissent de légitimité qu'à leur propre deuil.

16) Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 105 et 106.

17) « [...] Deux articles écrits au terme d'un voyage sous escorte, programmé, balisé, surveillé par les autorités ou l'armée algériennes, qui seront publiés dans le plus grand quotidien français, quoique bourrés de platitudes et d'erreurs et tout entier orientés vers une conclusion simpliste, bien faite pour donner satisfaction à l'apitoiement superficiel et à la haine raciste, maquillée en indignation humaniste. [...] », Le ton de Pierre Bourdieu (« L'intellectuel négatif », cité par El-Hadi Chalabi dans *La presse algérienne au-dessus de tout soupçon*, Alger - Paris, Ina-Yas, 1999, p. 131) qui, en janvier 1998, s'insurge contre une série de reportages « éradicateurs » réalisés par Bernard Henri-Lévy et André Glucksmann en Algérie sur les massacres de populations rurales, et publiés dans le quotidien *Le Monde*, rend bien l'atmosphère de cette lutte âpre qui se déroule entre les différents camps idéologiques même en France. Il faut rappeler d'ailleurs que durant cette période, des cohortes de journalistes et de personnalités politiques du monde entier (français, députés de l'Union européenne) invités par les autorités algériennes viennent chacun faire « la vérité sur les massacres ».

18) Benjamin Stora, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2001, p. 79. Dans son ouvrage, Benjamin Stora détecte autour de cette photo mais aussi dans l'assemblage général de photos publiées en France durant cette période, « émotion et voyeurisme ».

19) À lire l'analyse de la photographie, *Sur une photo de la Madone*, de Abdelmjid Zeggaf, faculté de lettres de Rabat sur le lien suivant : www.cpge-cpa.ac.ma/cpa/francais/colloque/zegaf.htm

20) *Algérie, une saison en enfer*, Paris, Parangon, 2003, p. 7. À noter que plusieurs ouvrages de photographies (avec ou sans texte) sur l'Algérie des années 1990 ont été publiés dont : Michael von Graffenried, *Photographies d'une guerre sans images*, Paris, Hazan, 1998 (le titre paradoxal de cet ouvrage pourrait s'expliquer par le fait qu'il s'agit essentiellement de photographies prises sans viseur, « volées », à hauteur de poitrine, avec un widelux 160) ; Akram Belkaïd-Ellyas, Jean-Pierre Peyroulou, *L'Algérie en guerre civile*, Paris, Calmann-Lévy, 2002 sur les photographes des agences Magnum, Vu, AFP, Reuters, Sipa comme Raymond Depardon, Bruno Boudjelal, Hocine Zaourar, Zahra ou encore Flacelly (un texte y revient longuement sur « La madone de Bentalha » non publiée dans l'ouvrage en raison de la procédure judiciaire intentée à l'AFP par Madame Oum Saad, la femme photographiée, et qui s'acharne à démontrer que cette photo a servi à « la désinformation sur l'Algérie » et est responsable de l'occultation des autres images montrant la guerre) ; Michael von Graffenried, *Journal d'Algérie*, introduit par Benjamin Stora, Paris, Autrement, 2003.

21) *Idem*.

Talal Abou Rahmeh, bande de Gaza, 2000, reportage France 2



Talal Abou Rahmeh, *Mohammed Al Dura et son père Jamal*, Netzarim, bande de Gaza, 30.09.2000, reportage de France 2 [le nom de famille s'écrit de plusieurs façons : Al-Dura, Al-Durrah, Al Doura, etc. selon la manière de traduire de l'arabe]

Dossier sur la polémique :

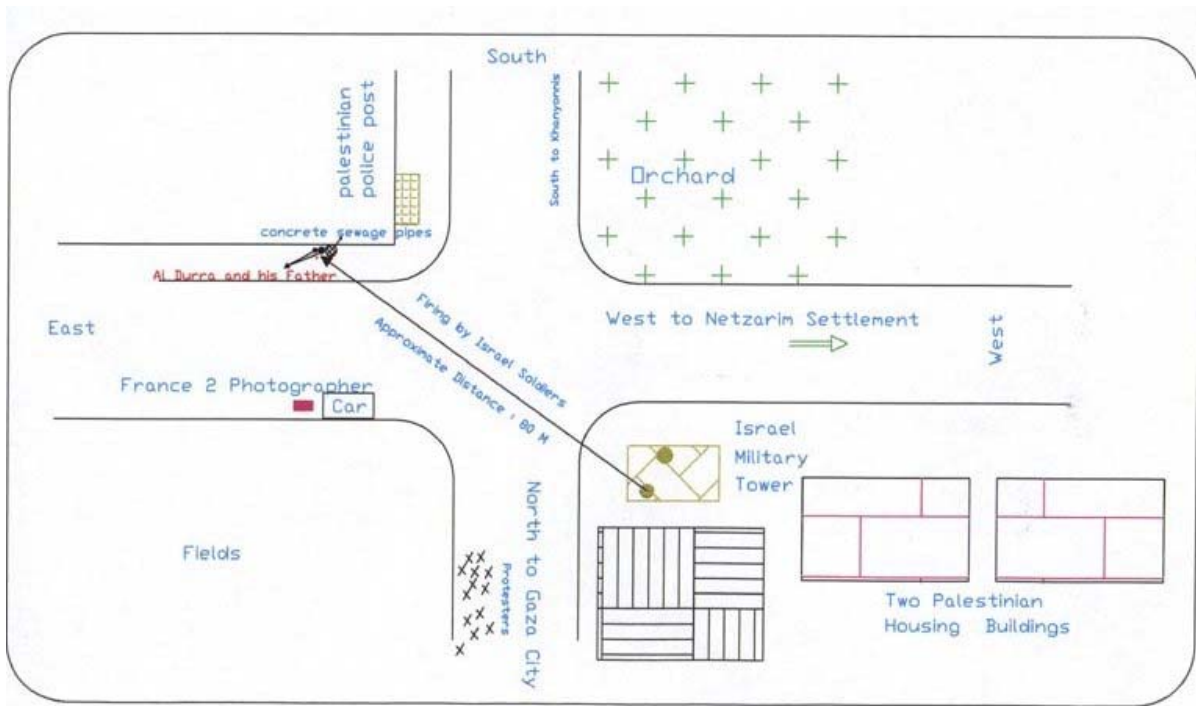
introduction au sujet en anglais : http://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_al-Durrah

en français et anglais, très nombreuses référence en ligne : <http://www.debriefing.org/index0.php?sectionid=36>

Film documentaire critique en français ou en v.o. anglaise : "Al-Dura. What happened ? Naissance d'une icône" <http://www.seconddraft.org/movies.php>

Gérard Huber, *Contre-expertise d'une mise en scène*, éd. Raphaël, 2003, disponible sur :

http://www.gerardhuber.fr/cariboost_files/contre_20expertise_20d_27une_20mise_20en_20sc_c3_a8ne.pdf



Plan du quartier basé sur divers témoignage dont celui du cameraman Arabe palestinien Talal Abou Rahmeh



Chris Gerald, Ramallah, Cisjordanie, 12 octobre 2000

Salué par la foule, un jeune Palestinien montre fièrement ses mains couvertes du sang d'un soldat israélien, depuis la fenêtre d'un poste de police palestinien. Deux soldats israéliens ont été lynchés par la foule qui avait envahi le poste de police.

La naissance d'une icône.

Interview de Serge Tisseron, *Tocsin*, 6 novembre 2000

Si la photo de Mohamed mort et de son père est devenue l'image emblématique des affrontements de l'automne 2000, ce n'est pas à cause du cadavre de l'enfant. Selon Serge Tisseron, psychanalyste, la force de l'image provient paradoxalement des yeux ouverts du survivant. L'interview d'un spécialiste de l'image.

Serge Tisseron est psychiatre et psychanalyste. Spécialiste de l'image, il est l'auteur du célèbre "Tintin chez le psychanalyste". Parmi ces derniers essais : "Y-a-t-il un pilote dans l'image" (Aubier 98), "Petites mythologies d'aujourd'hui" (Aubier 2000) et "Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents ?" (Armand Colin 2000).

Pourquoi cette image nous "parle" tant ? Qu'est ce qu'elle nous dit ?

Lorsque l'on voit cette photo sans autre information, on a l'impression que cet homme s'est interposé entre les balles et son enfant pour lui sauver la vie. Avec en plus cette fragile poubelle qui donne une idée de la précipitation et du désarroi. Un père et son fils pris dans une situation qui les dépassent. C'est seulement quand on connaît l'histoire, qu'on a vu la bande filmée que l'on découvre que l'enfant est mort et que le père n'est que blessé. Ici, le spectateur est immédiatement pris dans des repères identificatoires. L'homme qu'il voit, il pense que ce pourrait être lui-même, et l'enfant son fils.

Cette image a d'autant plus de quoi émouvoir que l'homme a les yeux ouverts. On sait combien dans notre culture, le geste de fermer les yeux est un geste qui permet d'accompagner la mort. Je crois que cet homme qui paraît mort a d'autant plus bouleversé les spectateurs qu'il semble qu'on lui a refusé sa sépulture. Cette image a mobilisé chez le spectateur des choses qui lui ont échappé... et qui pourtant en font sa force.

On pourrait dire face à cette image "mais il n'y a donc personne pour aller lui fermer les yeux ?" et cela rend cette mort absolument insupportable.

Plus encore que celle de l'enfant ?

On est habitué à voir des photos de morts allongés. On en voit constamment sur des images fixes ou animées. C'est "l'image" que nous nous en faisons : un corps face contre terre, pas encore enterré mais qui prend le chemin de l'enterrement. Le contraire de cet homme aux yeux ouverts qui représente un défi à tout ce que les rituels de mort ont toujours cherché à conjurer.

Et puis ?

Cette image en photographie latérale, c'est tout à fait une construction de tableau, avec une ligne montante, une ligne de chute, une construction en triangle avec la tête au sommet... Goya aurait peint le massacre du 30 septembre de Netzarim, il l'aurait conçu sûrement comme cela.

L'image de Mohamed et de son père est devenue un cliché photo.

À l'origine, c'est un arrêt sur image de télévision...

L'arrêt sur image, c'est toujours un arrêt sur fantasme. C'est toujours inviter le téléspectateur à privilégier les représentations les plus personnelles relatives à cette image. À force de parler d'image, on oublie que les relations que nous avons avec elles sont très différentes selon les supports. Devant un film d'actualité, le spectateur a toujours l'impression qu'on lui propose un document brut et qu'on ne vise que son information. En revanche, quand on diffuse une image fixe, il se pose toujours la question de savoir si on cherche à le manipuler.

Les rédacteurs de presse peuvent prendre une image fixe dans une séquence animée, mais ils doivent savoir que, sitôt isolée de son enchaînement, elle va mobiliser d'autres enjeux difficilement prévisibles chez le spectateur. Les publicitaires connaissent bien cela et utilisent beaucoup le mélange d'images fixes et animées. À la vision d'un film, on passe très vite d'un état intérieur à un autre, alors que l'image fixe nous oblige à nous y arrêter...

Des images figées

Pascal Convert, in "Représenter l'horreur", *art press*, hors-série, mai 2001, p.40-47

Je crois qu'à la base de l'art il y a cette idée ou ce sentiment très vif d'une certaine honte d'être un homme qui fait que l'art, ça consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonnée. L'homme ne cesse pas d'emprisonner la vie, de tuer la vie. La honte d'être un homme... L'artiste, c'est celui qui libère une vie, une vie puissante, une vie plus que personnelle, ce n'est pas sa vie.
Gilles Deleuze, « R comme Résistance », *l'Abécédaire*.

Dans le labyrinthe de l'horreur

Cet automne, nos solitudes auront été plus désespérées, plus solitaires. Des images se sont ajoutées aux images qui déjà dévorent notre vie. Une succession d'images d'horreur, d'images qui glacent le sang : images en boucle (1) de la mort de Mohamed, 12 ans, tué le vendredi 29 septembre 2000 au carrefour de Netzarim dans la bande de Gaza, sous le regard du cameraman de France 2, Talal Abou Rahmeh ; puis, comme dans l'effet miroir d'un cauchemar, quelques jours plus tard, le jeudi 12 octobre, ces images nous laissant à l'effroi, filmées par un cameraman indépendant pour le compte de la chaîne privée italienne RTI, du lynchage et de la défenestration de Yosef Avrahami, 38 ans, et de Petakh Tikva, 33 ans, deux soldats israéliens, par un groupe de Palestiniens avides de vengeance. Sous nos yeux se sont superposés, agglutinés *le cri muet de Mohamed* (2) et la chute verticale de ce corps désarticulé d'un soldat israélien. Et l'innommable a trouvé son nom avec l'apparition de ces mains rouge sang, spectrales, comme nous faisant signe à une fenêtre : la haine.

Quelque chose de l'épouvante aura pu nous saisir à ce moment et nous faire désespérer de l'idée de communauté humaine. Quelque chose de nouveau aussi s'était produit : les images pouvaient impunément passer de l'état mobile à l'état figé. Peut-être est-ce cela aussi, cette capacité de l'image à changer d'état, à passer du liquide au solide de manière indifférenciée, qui accentuait notre vision de cauchemar ? Dans *Le Monde diplomatique*, Edgar Roskis notait avec justesse que le traitement médiatique de la nouvelle intifada était « dissemblable » de ce qui avait été connu jusqu'alors : « Les "seigneurs" de la photographie ont été supplantés par l'omniprésence et l'omnipuissance de la télévision. Si des images fixes du petit Mohamed sont parues dans la presse écrite, c'est parce que la chaîne de télévision France 2 a bien voulu rétrocéder gracieusement aux agences photographiques quatre photogrammes extraits de la bande tournée par Talal Abou Rahmeh (trois pour l'AFP, une pour AP). Idem pour le lynchage de Ramallah (3). »

Ce n'était évidemment pas là la première occurrence du passage de l'image mouvement à l'image figée. Pourtant, oui, on eut le sentiment du *dissemblable*. Et quelque chose me touchait particulièrement, de manière presque privée, dans les images de la mort de Mohamed, comme dans les images de la chute des corps de Yosef Avrahami et Petakh Tikva. Ce qui me touchait n'était pas tant la dissemblance qu'une *ressemblance*. Tout d'abord une ressemblance formelle, mais aussi symbolique entre les photogrammes de la mort de Mohamed et deux photos sur lesquelles j'ai écrit et travaillé, la Pietà du Kosovo et la Madone de Bentalha (4). Dans un deuxième temps, dans un partage de ce lieu chaotique du rêve ou du cauchemar que seule l'amitié permet, j'ai reconnu une ressemblance entre cette chute arrêtée d'un corps et une photo reproduite dans le chapitre « Ressembler » du livre de Georges Didi-Huberman, *Phasmes*. Photo d'un corps, entre l'envol et la noyade, suspendu à un arbre tête en bas et dont la légende nous apprend qu'il s'agit du résultat du passage d'un cyclone au Bangladesh (5). Ces images se ressemblaient bien sûr formellement, deux corps arrêtés dans leur chute. Mais, au-delà, rien ne semblait les relier.

Les images nous posent parfois des questions en forme de rébus insondables. Ce qui ne veut pas dire que nous devions renoncer à faire une histoire des images. Simplement, nous devrions peut-être accepter le chaos comme élément constituant de toute image, et peut-être de toute histoire.

Une ressemblance dissemblable

Travaillant actuellement à la réalisation d'une sculpture s'inspirant de la Madone de Bentalha, je ne pouvais être que très sensible aux images de la mort du « petit Mohamed ». On y retrouvait les mêmes caractéristiques formelles sans toutefois la référence directe à l'histoire de l'art donnée par le titre Madone de Bentalha (6). Serge Tisseron décrivait ainsi les éléments à l'œuvre dans cette photo : « Il ne suffit pas qu'une image touche à un archétype pour être "emblématique". Il faut deux autres conditions. Tout d'abord, elle ne doit pas être trop précise, pour que chacun puisse y voir ce qu'il a envie d'y voir. Elle ne doit pas évoquer un temps ou un espace précis, être peu informative,

bref être le moins "contextualisée" possible. C'est pourquoi l'image emblématique est en général recadrée très serrée pour être centrée sur les personnages comme ici. Mais cette condition ne suffit pas. Il faut aussi que cette image engage son spectateur, par ses qualités formelles, dans un jeu de résonances intérieures par lesquelles il se sente à la fois enveloppé par elle et confirmé dans son appartenance à l'ordre humain. Il existe peu d'archétypes qui fondent l'ordre humain : les liens de filiation réelle (la maternité) et symbolique (l'ordre paternel) et les limites infranchissables de l'humain (la mort, la folie, la transfiguration spirituelle) (7). »

On retrouvait à l'œuvre dans les images figées de la mort de Mohamed le même principe de décontextualisation, une impossibilité à situer la scène avec précision : ici, un adulte et un enfant adossés à un mur en parpaings, acculés, sans perspective d'issue, se protégeant d'agresseurs invisibles derrière un cylindre en béton. Trois photogrammes recadrés pour isoler les deux personnages de tout parasite, mais aussi pour les rendre à la solitude de la mort qui les attend : le premier d'un enfant accroupi blotti contre son père qui fait des gestes inutiles pour arrêter les tirs, le deuxième d'un enfant hurlant de peur et d'un père s'agrippant l'un à l'autre, le dernier de corps comme assoupis dans le repos de la mort. J'y voyais ce même terrible affaissement des corps comme absorbés, noyés dans le sol, qui m'avait tant touché dans la Madone de Bentalha... peut-être aussi une réminiscence du chien de Goya, bouche ouverte, s'enfonçant inexorablement dans un sol mouvant.

Ce travail de décontextualisation, permis par le passage de l'image mobile à l'image figée, convoquait le spectateur dans sa condition humaine : cette image d'un père échouant à protéger son fils qui meurt dans ses bras s'adresse à tout être humain, réveille en lui une angoisse insondable face à la fatalité.

Car Mohamed, quoique Palestinien, n'avait rien à voir, du moins dans ces circonstances, avec le conflit dans lequel il s'était trouvé piégé. Et le hasard, ce hasard absolument nécessaire pour construire du réel (8), s'était chargé de s'en saisir comme d'une victime sacrificielle. Le document audiovisuel aura été diffusé le samedi 30 septembre à 13 h. Il sera repris dès les journaux du soir par l'ensemble de la presse audiovisuelle. L'arrêt sur image sera photographié par l'AFP le dimanche, et repris en presse écrite par tous le lundi.

L'onde de choc qui suivit la publication de cette photo « qui n'en est pas une (9) » n'a d'égal que la publication, le mercredi 24 septembre 1997 à la une de quasi tous les quotidiens mondiaux, de la photographie de Hocine *la Madone de Bentalha* (10). « Terreur à Alger », « De massacre en massacre », « Une Madone en enfer », si les unes des journaux n'indiquaient qu'avec peu de clarté les coupables des massacres en Algérie en 1997, au contraire, avec la mort de Mohamed, le coupable aura été cette fois-ci montré du doigt sans l'ombre d'une hésitation : « L'erreur d'Israël », « L'Israël de la promesse trahie », « Israël-Palestine, la guerre qui tue les enfants », « L'enfant emblématique de la Palestine ».

Mohamed était devenu le symbole du martyr Palestinien, et la presse occidentale avait pris fait et cause pour les Palestiniens, condamnant unanimement Israël, faisant resurgir un antijudaïsme séculaire : si les cris « mort aux juifs » qui ont jailli lors de la manifestation organisée le 7 octobre par le MRAP, association antiraciste, ont été vigoureusement dénoncés par cette dernière, ils n'en ont pas moins été prononcés et le peuple Juif, déicide, satanisé, responsable du Massacre des innocents, aura une nouvelle fois été « déclaré inhumain, c'est-à-dire expulsé hors de l'humanité commune (11) ». L'immense valeur que l'on peut donner à des photos telles que la Madone de Bentalha, la Pietà du Kosovo, ou à celle de la petite fille brûlée au napalm fuyant nue sur une route (prise par Nick Ut pour AP) tient certainement moins à la désignation d'un coupable qu'à un sentiment de douleur universelle. Bien sûr, il y a un agresseur et un agressé, mais l'agresseur ne se trouve pas pour autant « expulsé hors de l'humanité commune ». L'horreur montrée y est la nôtre en tant qu'être humain. Ces photos nous renvoient à « *la honte d'être un homme* », sans pour autant confondre la victime et le bourreau (12). Elles dégagent un sentiment de responsabilité collective.

Une double décontextualisation

Les images figées de la mort de Mohamed avaient dangereusement désigné le coupable. Ceci était le résultat d'une double décontextualisation. Car si le recadrage et la puissance symbolique de la situation avaient permis la création d'une image emblématique, cette décontextualisation, si évidente pour l'acte photographique, en cachait une autre : la fixité de l'image de la mort de Mohamed nous avait fait oublier ce dont elle était faite : le mouvement.

Ces images figées n'étaient que la partie immergée d'un iceberg, masse toujours mobile, dérivant dans un flux d'images. Bien sûr, consciente de ce déplacement et des risques pris à jouer ainsi avec la matière même d'une image, l'AFP avait laissé visible la trame télévisuelle, indice de son origine

(13). Mais cela n'aura pas suffi. Quelque chose manquerait définitivement à cette image : son origine. On peut même craindre que la mise en page, dans la presse écrite, de ces trois clichés de Mohamed et son père, ait pu amener une confusion supplémentaire, le lecteur pensant qu'il s'agissait là d'une planche contact photographique.

De la description à la condamnation

S'il est impossible de rendre ces clichés aux mouvements organiques du cadre durant la prise de vue en l'absence d'un possible visionnage des rushes (14), il est tout de même nécessaire de tenter d'approcher leur lieu d'origine en regardant à nouveau le reportage inaugurant leur apparition :

15 heures : tout vient de basculer près de l'implantation de Netzarim dans la bande de Gaza. Des Palestiniens ont tiré à balle réelle, des Israéliens ripostent. Ambulanciers, journalistes et simples passants sont pris entre deux feux. Ici, Djamal et son fils Mohamed sont la cible de tirs venus de la position israélienne. Mohamed a 12 ans, son père tente de le protéger. Il fait des signes, mais une nouvelle rafale : Mohamed est mort et son père gravement blessé.

Cette première partie du sujet aura duré 50 secondes et nous aura appris trois choses. D'une part, l'origine du drame (« des Palestiniens ont tiré à balle réelle, des Israéliens ripostent ») ; d'autre part, l'immense difficulté des cameramen saisis dans le conflit à rendre compte clairement d'une situation. Pour finir, la minute qui suit nous permettra de comprendre que si la mort de Mohamed occupe une place importante en regard du temps des autres informations (28 secondes), elle n'est pourtant pas la « cible » centrale du sujet.

« (...) Un policier Palestinien et un conducteur d'ambulance ont également perdu la vie au cours de cette bataille. En Cisjordanie aussi, de très violents affrontements ont fait des morts et de nombreux blessés ; à l'entrée de Bethléem, des centaines de jeunes Palestiniens ont attaqué la position israélienne. Les gardes-frontière les ont repoussés à l'aide de grenades lacrymogènes et de balles caoutchoutées. Des scènes identiques se sont déroulées à Hébron, où plus de 80 manifestants ont été blessés. Au nord de Ramallah, un mort et 60 blessés Palestiniens, mais aussi des soldats touchés par les jets de pierres. Marwan Barghouti, chef du Fatah pour la Cisjordanie, était sur place: "Nous nous battons pour la souveraineté sur Jérusalem, nous nous battons contre Sharon, on était là lorsqu'il est venu visiter les mosquées, c'est notre message. Pas de paix sans Jérusalem. Jérusalem est la clef de la paix dans la région." Les obsèques de l'adolescent tué à Ramallah auront lieu demain. Son père doit rentrer de Jordanie où il était en voyage.» (Commentaire de Charles Enderlin)

Même la chute du sujet nous laisse dans le doute : s'agit-il de Mohamed ou non ? Loin de chercher à dénoncer, et encore moins à condamner, ce sujet tente de décrire une situation chaotique, au point de sombrer lui-même parfois dans le chaos. Il est clair qu'à cet instant, personne ne pense que l'image de Mohamed fera le tour de la planète. Dès lors que s'est-il passé ?

Le plus simple serait de voir dans le monument fait à Mohamed un acte visant à rendre Israël responsable de l'échec des négociations de paix. Pourquoi continuer à se préoccuper d'Israéliens assassins d'enfants... ou d'ailleurs de Palestiniens lyncheurs ivres de vengeance ? Ces deux événements auront permis aux puissances occidentales de prendre de la distance avec ce conflit... peut-être en l'attente de la nouvelle ligne politique de Georges W. Bush, tout juste élu président des États-Unis. Mais par quelle manipulation, par quel tri des informations aura-t-on pu obtenir ce résultat ?

L'omission du mouvement

Les arguments développés pour dénoncer une manipulation auront été multiples, sans pour autant retenir ce passage de l'image mouvement à l'image figée comme moteur d'une possible mise à l'index d'Israël. Michel Zlotowski, dans son article « Les médias sont-ils contre Israël (15) ? », n'entre pas dans cette stratégie, commune aujourd'hui, qui consiste, par facilité intellectuelle, à crier au trucage ou à l'image falsifiée, mais il dénonce l'incompétence de la presse française. Jean Vidal, dans le même numéro de *L'Arche*, tout en reconnaissant que « le cameraman n'est pas en cause, qu'il a fait son métier dans des conditions périlleuses et (que) le document qu'il a obtenu devait être diffusé », critique la diffusion « d'une telle image sans en expliquer la signification et sans la situer dans son contexte ».

La question du contexte sera l'élément retenu par l'armée israélienne pour développer une procédure d'enquête utilisant les images tournées pour permettre une reconstitution du drame : « "Une enquête globale menée durant les dernières semaines amène à douter sérieusement que le garçon ait été touché par un tir des forces armées israéliennes", affirme un rapport présenté à la

presse lundi à Tel Aviv par le chef du commandement sud de l'armée, qui englobe la bande de Gaza, le général Yom Tov Samia (...). "Il est tout à fait plausible que le garçon ait été atteint par des balles palestiniennes lors de l'échange de coups de feu qui eut lieu dans cette zone", indique l'armée dans ce rapport. Le général Samia a déclaré que cette seconde enquête reposait à la fois sur une reconstitution du drame, effectuée il y a un mois, et sur un visionnage des images tournées par une équipe de la chaîne de télévision française France 2 (16). »

Ainsi, pour déterminer les responsabilités de chacun, des images tournées dans des conditions extrêmes serviraient à déterminer un angle de tir et à déduire l'identité du coupable. Le risque est grand de jouer aux apprentis sorciers de la balistique. Il semble évident que la défense d'Israël trouve son origine dans un événement médiatico-judiciaire récent : le procès Rodney King. Les policiers blancs qui avaient « rossé » Rodney King furent acquittés en première instance, puis condamnés, suite à la découverte d'un document vidéo qui servit de preuve pour démontrer leur culpabilité. Mais si les images ont eu, dans ce cas, cette vertu de servir la vérité, comment penser que des images *non seulement en mouvement mais dont l'opérateur de prise de vue est lui-même en action* peuvent servir l'acte d'accusation ? La description de la fiche Bertillon illustre bien le dispositif requis pour qu'un document puisse être utile à la justice : c'est une fiche cartonnée qui « comprend des photos de face et de profil obtenues par un dispositif immuable, à distance codifiée et selon des principes fixes de telle sorte que le visage soit réduit au 1/7 avec des conditions de pose et d'éclairage constantes (17) ». Avec l'image mouvement saisie par les opérateurs sur les terrains de guerre, nous sommes loin d'un tel dispositif.

Car la relation physique de l'opérateur de prise de vue à sa caméra est radicalement différente de celle du photographe, ceci pour deux raisons : d'une part, l'encombrement physique, le poids d'une caméra et son positionnement à la manière d'une greffe sur l'épaule (18) ; d'autre part, l'association directe entre les mouvements du corps et les mouvements filmés. Le pied de caméra qui apparaît par instants derrière Mohamed et son père montre que le cadreur a dû renoncer à la stabilité et a choisi d'assumer physiquement la situation. D'une certaine manière, on pourrait dire que là où le photographe travaille en deux dimensions, l'opérateur de prise de vue épaule travaille en quatre dimensions : au plan qui s'imprimera en deux dimensions s'ajoute le temps, mais aussi le mouvement organique.

Non, un cameraman de guerre ne peut avoir une vision de surplomb, une vision panoptique de la situation. Non, les images tournées, quel que soit le nombre de caméras ayant été présentes sur le lieu de l'assassinat de Mohamed, ne peuvent servir d'élément pour l'accusation. Et c'est heureux qu'on ne substitue pas au rituel judiciaire le spectacle médiatique et ce même si l'on peut comprendre qu'il soit nécessaire de déterminer les responsabilités de chacun (19).

Mais si l'analyse des images mouvement ne peut servir de base à une accusation, l'image figée de la mort de Mohamed ne peut non plus être retenue comme preuve, puisque ce qui lui manque est ce dont elle est issue : le mouvement, le défilement des images comme je l'ai déjà dit. Il y a quelque chose de trompeur à isoler ainsi trois images parfaitement composées, parfaitement nettes, alors que quelques trames auparavant on voit des images agitées, floues, convulsives de la même scène, signes d'un cadreur aux prises avec la mort. Retirer le mouvement à l'image de la mort de Mohamed, lui ôter ce double mouvement du défilement de la bande magnétique et de la prise de vue agit dans la lecture spectatorielle, comme lorsque l'on retire la couleur à un document, qu'il soit d'ailleurs filmique ou photographique, pour lui donner la marque de l'archive : le noir et blanc. Cela consiste à omettre un constituant essentiel de l'image, Si la « séquence exclusive » de la mort de Mohamed est repassée en une boucle - d'ailleurs de plus en plus brève - à la télévision, elle n'a pu trouver sa temporalité de symbole que grâce à l'image figée, que l'on peut découper dans un journal, que l'on peut conserver de par soi.

Image fixe, image mouvement : une frontière troublée

Finalement, la diffusion de ces images figées de la mort de Mohamed aura eu des effets paradoxaux. Certains, d'ordre politique, que l'avenir seul nous permettra de comprendre, d'autres, plus éclairants, sur la remise en cause de la frontière posée depuis un siècle entre l'image photographique et l'image mouvement.

La référence, si présente aujourd'hui, aux recherches d'Etienne-Jules Marey et d'Eadweard Muybridge semble servir de caution paternelle à ce décroisement : on a pu voir avec étonnement, lors de l'exposition *Le Mouvement en lumière : Etienne-Jules Marey*, réalisée par Laurent Mannoni à l'Espace Electra à Paris, des séquences animées qui avaient été permises par le montage image-image de plaques chronophotographiques. Cette opération anachronique qui rend les chronophotographies de Marey au mouvement donnera à voir un mouvement syncopé :

ni le lyrisme du ralenti, ni le réalisme du mouvement, mais une syncope, un tremblement du temps. Et cet effet de syncope, de disparition et d'apparition du mouvement dans l'image se retrouve par exemple utilisé de manière majeure dans deux films que l'on peut classer culturellement aux antipodes. D'une part, les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, d'autre part *Matrix*, le film des frères Wachowski. Tous deux utilisent les images à la charnière de l'animation d'images fixes et du devenir animé, saccadé, scandé, syncopé d'images mouvement.

Dès son premier film, Jean-Luc Godard, en ce sens héritier de la pensée du réalisme d'André Bazin, aura refusé le ralenti, lui opposant l'arrêt sur image : *À bout de souffle* s'achève par « un arrêt sur image (qui) n'est pas le terme d'un ralenti, mais qui en est l'abolition radicale (20) ». On ne peut donc penser à un glissement qui nous ferait passer du ralenti à l'arrêt sur image. Les *Histoire(s) du cinéma* nous proposent une image saccadée (21) du temps.

L'heure n'est plus ni au ralenti comme figure mélancolique du temps, ni à l'arrêt sur image comme convocation ultime du spectateur, mais aux images *temporairement figées*, dont le mouvement peut éternellement renaître de ses cendres (22). L'image se fige, comme touchée d'un état de pycnopsie (23) : elle semble atteinte d'une amnésie momentanée du mouvement et le reprend quelques secondes plus tard, là où elle l'avait laissé.

On peut penser que cette dissolution des frontières entre image fixe et image mouvement a pour origine technique le numérique. Au niveau du grand public, sa mise en pratique aura été permise par l'apparition d'appareils de prise de vues numériques qui peuvent indifféremment être caméra ou appareil photo. Le numérique, accessible à tous, aura décroisé les chaînes de production et supprimé la différenciation entre image mouvement et image fixe, créant une forme hybride que l'on pourrait nommer l'image syncopée. Non seulement du fait de l'usage multiple et indifférencié que l'on peut faire de ces appareils, mais aussi du fait de la technique d'enregistrement.

Car le processus de compression numérique grand public procède ainsi, par évanouissement de l'image: il utilise les défauts de l'œil pour compresser les images de manière destructive (*lossy*), ignorant certaines quantités de l'information d'origine (dans le domaine spatial et le domaine temporel) et les restituant après échantillonnage, c'est-à-dire après sélection des éléments « pertinents ».

La publication des images figées de la mort de Mohamed aura été permise par ce contexte d'hybridation, de modification génétique des images, mais aussi des êtres (24). Deuil de Mohamed donc, du « petit » Mohamed comme s'est acharnée à l'écrire la presse - Mohamed n'est pas le Petit Poucet, il ne s'est pas perdu dans la forêt, mais dans le monde de la guerre et n'a pas retrouvé son chemin. Mais aussi, à l'heure des images syncopées, deuil de l'illusion de ce rapport au réel que pouvaient nous transmettre les images mouvement des cameramen et les images fixes des photographes (25).

Pascal Convert est artiste, il vit et travaille à Biarritz.

Notes

(1) « Images en boucle » par Edgar Roskis in *Le Monde diplomatique*.

(2) « Le cri muet de Mohamed » par Gérard Lefort in *Libération* du 9 oct. 2000

(3) Justesse qu'il faut toutefois nuancer, puisque les images du lynchage de Ramallah ont deux origines, l'une filmique, l'autre photographique. La photo des « mains ensanglantées » réalisée par Chris Gérald (AFP) ayant joué son rôle dans la presse écrite.

(4) La Pietà du Kosovo, photo de Georges Méryon, a obtenu le prix du World Press en 1991, et la Madone de Bentalha, photo d'Hocine, en 1997. Elles ont été réalisées au 35mm, en plan américain ou en pied, de face. J'ai réalisé pour la dernière Biennale de Lyon une sculpture en cire s'inspirant de la première, et je prépare une autre sculpture en cire à partir de la seconde pour le futur musée d'art moderne du Luxembourg.

(5) « Pour cette grande énigme faite d'images célibataires, (Freud) a introduit, superbement, jouant sur les mots, le paradigme de rébus : "(...) le rêve est un rébus (Bilderrätsel), nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin (*als zeichnerische Komposition*)" ». Georges Didi-Huberman in *Phasmes*, éd. de Minuit, 1998.

(6) « Madone », « Pietà », ces expressions issues du lexique chrétien ne doivent pourtant pas nous faire oublier que ces scènes se produisent en fait en pays musulman. et qu'il s'agit là d'une lecture certes spontanée mais ethnocentriste de l'image.

(7) Serge Tisseron est psychiatre et psychanalyste. Il a écrit plusieurs ouvrages sur nos relations aux images, notamment *Psychanalyse de l'image* aux éditions Dunod.

(8) Nietzsche.

(9) Pierre Fernandez, rédacteur-en-chef photo de l'AFP

(10) Le 22 septembre 1997, au début de la nuit, quelques deux cents hommes armés investissent un quartier de Bentalha, une banlieue éloignée d'Alger. Quatre cents hommes, femmes et enfants furent massacrés cette nuit là.

(11) « Salir nos âmes » par Raphaël Draï, in dossier spécial de *L'Arche*, mensuel du judaïsme français, « Israël éternel coupable », novembre 2000. Je ne peux que conseiller la lecture de ce dossier, tant les auteurs tentent, avec certes un sentiment d'injustice faite à Israël, mais aussi avec lucidité et dignité, d'analyser le choc créé par les images de la mort de Mohamed.

(12) Gilles Deleuze in « Résistance », *Abécédaire*.

(13) Sur Photoshop, logiciel de retouche d'image, il existe une fonction de désentrelacement qui supprime l'effet de trame. La volonté de l'AFP de conserver la trace du document video est double : d'une part, l'image video aura été photographiée et non pas exportée en image gelée depuis une station de montage numérique ; d'autre part, il n'y aura pas de suppression de l'effet de trame. On peut cependant noter que cette règle de la conservation de la trame video comme indice de l'origine de l'image n'aura pas été appliquée pour l'image pourtant video de la défenestration des soldats israéliens (images Fox TV/AFP publiées dans *Le Monde* du 15-16 octobre 2000).

(14) L'analyse du montage image du sujet diffusé sur France 2 fait apparaître des incohérences dans la chronologie des plans, incohérences dommageables mais compréhensibles lorsque l'on connaît les contraintes d'urgence liées à la diffusion d'un sujet d'actualité.

(15) In Dossier spécial de *L'Arche*. *op.cit.*

(16) *TEL AVIV*, 27 novembre (AFP).

(17) Michel Frizot in *Nouvelle histoire de la photographie*. éd. Bordas & Adam Biro. 1997.

(18) Je décris ici des caméras de reportage de type Betacam, telles que celles utilisées pour filmer l'affrontement qui a vu la mort de Mohamed. On peut cependant remarquer que les opérateurs de prise de vue optent de plus en plus souvent pour des caméras de type DV Cam de très faible encombrement.

(19) Dans le domaine sportif, la possibilité de visionner a posteriori les images comme éléments d'appréciation pour l'arbitrage indique celle tendance du médiatique à se substituer au judiciaire.

(20) Dominique Païni in « Ralentir », conférence prononcée au Fresnoy, Studio National des Arts à l'occasion du colloque « Plasticité » organisé par Catherine Malabou.

(21) « Le montage par "saccades", hyperrapide, quasi stroboscopique, jouant de tous les principes de l'ornementalité (entre autres symétrie, dissymétrie et asymétrie, répétition, accumulation et juxtaposition), ce montage va à l'encontre d'une possible contemplation, produit un effet de syncope du temps, syncope d'une ligne qui se dessine dans le chaos de la mémoire. On est là dans le chaos de la naissance, dans le risque du chaos. » Pascal Convert, « La couleur dit et ne dit pas », in *art press*, hors série *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

(22) L'opération qui permet d'extraire un photogramme se nomme *Freeze frame* (trame gelée). Opération temporaire, comme celle qui consiste à congeler les aliments.

(23) La pycnolepsie est un état d'absence, nommé aussi le « petit mal », observé essentiellement chez l'enfant. Il s'agit d'une suspension pure et brève de la conscience, durant le plus souvent moins de 20 secondes. Paul Virilio décrit cet état dans un chapitre de son livre *Esthétique de la disparition*, édition Galilée, 1989.

(24) Pascal Convert, « Des images en mercure liquide », in *art Press* n0251, 1999.

(25) Pourtant, nulle nostalgie puisque ce sont ces mêmes outils numériques qui m'auront permis de déconstruire ces nouveaux systèmes de représentation, ce qui n'était pas le cas au temps des techniques analogiques du fait d'une impossibilité de stockage des informations nécessaires à la réflexion : « Le numérique ouvre un âge nouveau de la compréhension des dispositifs de rétention industrielle, parce qu'il rend possible une époque critique à tous les sens du mot. » Bernard Stiegler, « De quelques nouvelles possibilités historiographiques », in *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la libération : archives du futur* par Sylvie Lindeperg, CNRS éditions, Paris, 2000.

Gianni Motti, *Paysages (Dommages collatéraux)*, 2001



Gianni Motti, *Paysages (Dommages collatéraux)*, 2001, 40x60 cm, série de photographies de presse achetées à l'agence AFP et retouchées [conflit des Balkans : Macédoine et Kosovo]

Motti, détournement de photos, en conflit avec l'AFP

Perpignan de notre envoyé spécial Michel Guerrin, *Le Monde*, 5 septembre 2002

Du jamais vu à Visa pour l'image [festival du photojournalisme] : au couvent des Minimes, où sont la majeure partie des expositions, une salle est vide. A la place des œuvres de Gianni Motti, qu'on s'attendait à découvrir sous le titre "Paysages-Dommages collatéraux", est affichée une lettre du service juridique de l'Agence France-Presse, qui demande l'annulation de l'exposition, au motif que Gianni Motti a reproduit des photos "appartenant à l'AFP sans en avoir l'autorisation et sans s'être acquitté des droits correspondants".

L'exposition Motti était attendue parce que, pour la première fois en quatorze éditions, parmi des centaines de photojournalistes, Visa devait accueillir un artiste "plasticien" de réputation internationale, habitué des galeries et non des journaux. Bref, un trublion. Mais un trublion dont l'œuvre est réalisée à partir de photos de presse faites par d'autres.

Gianni Motti, Italien installé près de Genève, découvre en lisant son journal une photo illustrant un épisode de la guerre dans les Balkans, qui "ressemblait au paysage bucolique suisse et [auquel] seule la légende lui donnait le statut de photo de guerre", explique au *Monde* Daniel Lesbaches, directeur de la galerie Jousse Entreprise, qui représente l'artiste. Celui-ci décide alors de montrer le décalage entre la réalité de la guerre et les photos censées la représenter. Pour cela, il se rend, au printemps 2001 à l'AFP et sélectionne onze images réalisées par des reporters de l'agence lors d'un conflit en Macédoine. Il s'agit de paysages contenant d'infimes indices - fumée, flammes - évoquant la guerre.

Le 1er mars 2001, un CD-ROM contenant les photos est remis à Motti contre 353,84 €. Selon la facture, très modeste, l'artiste achète un "droit d'inspiration". Il retient 10 images et leur donne un autre statut : il les agrandit au format 50 - 70 cm, les retouche légèrement (il enlève des flammes) et les accroche ensemble. Surtout, il n'y a plus de légendes. Ce sont quasiment les documents de départ. Pourtant, ce ne sont plus des photos de guerre de l'AFP mais des paysages signés Motti. Les œuvres sont exposées à la galerie Jousse et au Salon Paris Photo, en novembre 2001, où elles sont proposées "autour de 3 000 € pièce", dit Daniel Lesbaches. Le Fonds national d'art contemporain (FNAC, ministère de la culture) acquiert la série à un prix "privilégié", soit moins de 30 000 €. Aucune autre photo n'aurait été tirée, selon le galeriste.

La définition de l'auteur

A la suite d'une première action en justice, l'AFP a obtenu du tribunal de grande instance de Paris, le 29 août, qu'un huissier soit chargé de répertorier les transactions faites à partir des photos. *"Nous verrons ensuite quelle action entreprendre sur le fond, probablement une saisie des photos avec demande de dommages et intérêts"*, annonce Bruno Berkrouber. Se posera alors la question de la définition du "droit d'inspiration". A partir de quelle intervention une photo change-t-elle d'auteur ? Il est cocasse que le ministère de la culture se trouve en possession d'une œuvre placée au cœur d'un tel conflit (c'est le FNAC qui a proposé d'exposer son bien à Perpignan).

"Ce droit d'inspiration n'est ni un droit de reproduction, ni un droit de cession, affirme Bruno Berkrouber. Le fait de reproduire quasiment telles quelles ces photos, en enlevant la légende, en les détournant de leur sens, sans mentionner l'auteur, est une atteinte grave au droit patrimonial de l'AFP et au droit moral des photographes. Ces "œuvres" sont des contrefaçons." Daniel Lesbaches plaide la bonne foi : "Nous étions persuadés que l'artiste pouvait faire ce qu'il voulait de ces images. Nous n'avons volé personne ! Ces photos sont un peu toutes pareilles, sans trace d'auteur, alors que Motti leur a donné une dimension artistique."

Motti est dans la lignée d'autres artistes qui ont utilisé des photos prises par d'autres. Andy Warhol, bien sûr, avec ses portraits de Marilyn Monroe, mais aussi Malcolm Morley quand il détourne une photo de la guerre du Vietnam de Larry Burrows. Ou Pascal Convert quand il réalise une sculpture d'après la Madone du Kosovo, de Georges Mérimon. Le plus souvent, l'artiste bouleverse la photo de départ. Arroyo, pour un tableau très fortement inspiré d'une photo de Cartier-Bresson, avait gagné un procès intenté par le photographe.

Le cas Motti s'approche plus de l'œuvre de Sherrie Levine, une artiste conceptuelle qui reproduit des photos célèbres de Walker Evans et d'autres. Ce conflit traduit enfin le gouffre culturel entre artistes et photoreporters. Joël Robine, un des photographes de l'AFP "détourné", est furieux : "Motti n'a pas pris la peine de m'appeler pour expliquer son projet. Ce petit malin vole nos images et fait du fric sur notre dos. Que le ministère de la culture cautionne cela me choque d'autant plus."

L'affaire Gianni Motti

Magali Jauffret, *L'Humanité*, 10 septembre 2002

Vous ne savez pas ce que vous ratez ! Poussant encore plus loin le questionnement, le festival Visa pour l'image avait prévu, cette année, d'exposer un artiste plasticien. C'est l'AFP qui a eu la peau de l'exposition, faisant valoir, fin août, via une lettre de son service juridique, qu'il fallait décrocher tout ça, les images de presse reproduites par l'artiste provocateur italien Gianni Motti dans son œuvre *Paysages-Dommages collatéraux* " appartenant à l'AFP sans en avoir l'autorisation et sans s'être acquitté des droits correspondants ". Le 29 août, le tribunal de grande instance de Paris désignait un huissier chargé de répertorier les transactions passées entre l'artiste et l'agence.

En l'absence de l'artiste, qui séjournait dans un pays lointain, Jean François Leroy décidait alors de décrocher, en accord avec Agnès de Gouvion Saint-Cyr, inspecteur général pour la photographie au ministère de la Culture, laquelle avait prêté cette œuvre, propriété du Fonds national d'art contemporain (FNAC).

Les vérifications menées auprès de la galerie parisienne de l'artiste, Jousse Entreprise, et du FNAC font apparaître, depuis, que les onze photos documentaires de la guerre en Macédoine et au Kosovo, choisies parce qu'avec leurs chalets à flanc de montagne, leur herbe bien verte, elles donnaient l'impression d'être une reconstitution et se prêtaient à la création d'une œuvre qui se demandait si la guerre est représentable, ont bien été facturées à l'artiste, la somme, certes modique, de 353,84 euros. L'hiver 2001, Gianni Motti s'est donc bien rendu acquéreur d'un " droit d'inspiration ", pratique courante chez les auteurs de bande dessinée.

Entre-temps, les images, légèrement retouchées et très agrandies, accrochées ensemble et débarrassées de leurs légendes sont devenues une œuvre signée Gianni Motti et sont mises en vente près de 3 000 euros pièce, prix du marché international de l'artiste. Sacrée culbute ! Par deux fois, elles sont exposées. · la galerie Jousse. Puis au salon Paris Photo, au vu et au su de tous. Il faut croire que le droit de citation étant respecté, personne n'y trouve à redire à l'AFP.

De son côté, le FNAC, intéressé par cet ensemble d'art contemporain qui interroge la représentation de la guerre, qui explore le décalage entre information et réalité, les acquiert à moins de 30 000 euros.

Mais arrivé Visa pour l'Image, ça ne passe plus. L'AFP brandit son droit patrimonial, son droit moral, interdit l'expo. Pourtant, le droit d'inspiration, acquis par l'artiste, s'il a certes des contours assez flous, n'est-il pas patrimonial ?

La galerie n'exclut pas de discuter un droit proportionnel aux ventes. Agnès de Gouvion Saint-Cyr, elle, regrette que soit ainsi gâchée l'occasion de " voir se comprendre deux mondes qui travaillent avec les mêmes outils "...

Source au 06 05 21 : <http://www.humanite.presse.fr/journal/2002-09-10/2002-09-10-39761>

Gianni Motti, *Paysages (Dommages collatéraux)*, 2001

www.photographie.com, 4 septembre 2002

En marge du colloque sur la réflexion de l'utilisation de l'image / Une expo interdite à Visa / L'AFP censure l'expression d'un artiste / Dommage collatéral à Visa

Dans le scandale de l'expo interdite à Visa pour l'Image, impliquant un artiste plasticien, le directeur d'une galerie parisienne et une agence de presse, on découvre un débat artistique, un débat juridique, et la preuve d'un fossé géant entre les photoreporters et les artistes. Nous avons interviewé l'artiste Gianni Motti, son représentant en France Daniel Lesbaches, et Bruno Berkrouber, du service juridique de l'Agence France Presse (AFP).

Paysages, des dommages collatéraux atteignent l'AFP

Plus que jamais le festival de Jean-François Leroy fait précisément l'actualité de la photographie. La quatorzième édition opère un virage à 180 degrés transformant Perpignan en « le » marché international de l'image de presse et invitant pour la première fois des chercheurs à un colloque mettant le photojournalisme à la question. Assumant le déclin des agences de presse et la perte de Corbis comme sponsor (perte sèche de près de € 50'000) à la suite de son engagement en faveur des photographes licenciés de Sigma, le directeur de Visa pour l'image, a maintenant les mains plus vides mais plus libres. Il invite ainsi Gianni Motti, un artiste plasticien au couvent des

Minimes. Si le titre de l'exposition de l'artiste italien est « Paysages-Dommages collatéraux » le scandale quitte les champs de bataille pour souiller une profession vertueuse. Certes, l'artiste a bel et bien récupéré des images de photojournalistes acquittant un droit minime auprès de l'AFP, mais l'agence française se brûle en interdisant l'exposition du travail de Gianni Motti.

À qui appartiennent les images ?

À qui appartiennent les images ? A-t-on le droit d'interdire de réinterpréter les images et de leur donner ainsi une portée insoupçonnée des photographes preneurs de vues ? Il est évident que cet exercice de la propriété cette fois par des photographes censure la liberté de penser. On en viendrait alors à regretter la victoire des photographes sur les « propriétaires » des paysages des volcans d'Auvergne...

À qui appartiennent les images ? Gianni Motti a mieux donné à comprendre la manipulation des images de guerres aujourd'hui en choisissant des images particulièrement vides de signes de violences. Il est triste que le nouveau regard porté par l'artiste soit ainsi muselé par de grands photographes de la prestigieuse AFP. N'oublions pas que les paysages appartiennent à tous et particulièrement aux victimes des guerres yougoslaves. Merci aux photographes des les transcrire, merci aux artistes même italiens d'en décupler la portée.

Interview Daniel Lesbaches, Directeur de la galerie Jousse Entreprise, Paris

Propos recueillis par Paul Duke.

Quelle est votre relation avec M. Motti ?

Nous sommes sa galerie, et ses représentants en France.

Qu'est-ce que les droits d'inspiration et comment les avez-vous interprétés ?

Ce n'est clair pour personne. Pour moi, l'inspiration c'était de prendre une chose donnée et s'en servir pour faire autre chose. Le problème dans la définition, c'est de savoir à quel degré l'inspiration devient la transformation totale d'une oeuvre. L'expérience de Gianni Motti était de tenter de savoir où était la limite de l'inspiration. C'est un artiste qui essaie toujours de pousser les limites.

Donc il savait dans une certaine mesure à quoi il se frottait ?

Il était persuadé qu'il pouvait faire des photos ce qu'il voulait, et que ce qu'il voulait faire s'inscrivait dans les droits d'inspiration. A l'époque où il exposait ces oeuvres à Paris en Novembre 2001, il était toujours en contact avec l'AFP. Plusieurs photos ont ensuite été reproduites dans la presse. Lorsque la série a été achetée par le Fonds National d'Art Contemporain, et refusé à Perpignan, ni Gianni, ni notre galerie ne se sont opposés à cela, car nous étions conscients du fait que cela allait provoquer des débats artistiques, mais des débats juridiques ont aussi suivi. Nous pensions que le débat qui s'ensuivrait serait comment transformer une photo de presse en oeuvre d'art. En plus Gianni a reçu ces photos sur un CD, et elles n'avaient jamais existé en tirage, uniquement en numérique. La transformation a surtout été sémantique, on l'a juste sorti de son contexte de photo de presse pour la mettre dans un contexte artistique. Ces dix photos ont été choisies parmi une série de 5000. Gianni a consulté énormément de photos, et en a sorti quelques unes pour en faire des photos « banales », c'est à dire des photos de campagne, et la guerre n'est apparente que dans des indices. Une photo représente une maison, des arbres en fleur, et du feu. Gianni a supprimé le feu, et a laissé la fumée, ce qui est même l'essentiel de la photo.

Dans le passé de Gianni Motti, on trouve qu'il est à l'origine de quelques farces, et des canulars...

Oui, mais toutes ses actions, ce que vous appelez des canulars, ont été faites au service de l'art. Motti est un artiste de renommée internationale et il a eu des expositions dans tous les pays d'Europe. Il est même professeur à l'école des Beaux Arts de Grenoble. Ce n'est pas un rigolo qui s'amuse à faire de l'art. Il fait de l'art en y ajoutant une touche d'humour.

Que cherchait à démontrer M. Motti dans son exposition ?

L'idée initiale est venue alors qu'il a vu une photo dans un journal, et cette photo était très belle. Il a vu la légende et s'est ensuite rendu compte que c'était une photo de guerre. D'où la volonté de retirer les légendes des photos en expo. Mais son intérêt était de dénoncer le côté éphémère d'une photo d'actualité. Bientôt le sujet serait oublié. Alors Gianni a voulu faire de ces photos des oeuvres d'art, pour les faire durer, et que l'on se rende compte de l'euphémisation de la guerre qu'on peut voir aujourd'hui. Gianni Motti a réellement déplacé la vision de la photo de guerre.

Aviez-vous une idée claire de la définition des « droits d'inspiration » ?

Non, c'était très confus. Par contre, il m'a semblé qu'il était clair que je pouvais exposer les photos de l'AFP. J'ai d'ailleurs invité l'Agence au vernissage. Je ne voyais pas de problème pour en faire ce que je voulais parce que l'AFP n'allait pas se servir des photos. Elles allaient être oubliées, et j'ai voulu les sortir de l'obscurité. Je pense qu'elles sont donc à moi. Elles n'appartiennent plus à l'AFP. Si j'avais su que je ne pouvais pas les modifier, j'aurais réagi différemment.

Vous avez dans le passé montré une façon excentrique de faire passer votre art. Est-ce de la comédie ?

Non, ce n'est pas de la comédie. On a ri de Duchamp et de Warhol, car ils voulaient donner un nouveau sens à l'art. Il y a bien assez de choses formelles, il faudrait traiter certains sujets de façon plus libre, surtout en art.

Vous voulez donner un regard autre que "sérieux" de la guerre.

Oui, c'était là tout l'intérêt de l'exposition. J'ai voulu montrer que la guerre peut exister sans soldats et sans chars. Elle existe aussi par des paysages victimes de « dommages collatéraux », pour reprendre l'expression de George W. Bush quand il bombarde des innocents.

Les mises en scène de Gianni Motti

Les mises en scène de Gianni Motti ont été décrites avec verve par Jean-Max Colard dans un article intitulé : "Gianni Motti, Passager clandestin" publié dans Beaux-Arts Magazine (n°210, novembre 2001). L'article est consultable en ligne sur le site de la Galerie Jousse Entreprise Gianni Motti, Passager clandestin :

<http://www.jousse-entreprise.com/html/art/motti/motti01.html>

Interview de Bruno Berkrouber, service juridique de l'AFP

par Paul Duke

Nous avons entendu que les photographies en question n'allaient pas être publiées. Est-ce exact ?

Toutes nos photos sont disponibles au public, et à toutes publications souhaitant s'en servir. Donc on ne peut pas dire qu'elles n'allaient pas être publiées.

Quelle est votre définition des droits d'inspiration ?

Mon interprétation était que M. Motti pouvait s'inspirer des photos, mais nous lui reprochons de les avoir utilisées, modifiées et revendues. Juridiquement, c'est un terme qui n'existe pas. Les droits d'auteur n'ont pas été payés, et M. Motti n'avait aucune autorisation pour les exposer comme étant ses œuvres.

Avez vous toujours l'intention de le poursuivre en justice ?

Oui, je pense que nous irons au bout de cette affaire. Un tort a été commis envers nous et nous avons l'intention de le réparer.

Avez vous conscience que nous nous retrouvons avec un nouveau débat artistique ?

Oui, j'en suis conscient, mais il n'empêche que l'on ne peut pas le laisser faire ce qu'il veut avec nos photos. Les intérêts de nos photographes sont ma principale préoccupation, et je vais tout faire pour qu'il ne puisse pas les exposer comme les siennes.

Source au 06 05 21 : <http://www.photographie.com/?pubid=101762&pubur=/magazine/publication/101762>

World Trade Center, New York, 11 septembre 2001

Tiré du site www.here.is.new.york, n°0879, séquence de la 2^e collision, New York, 11 septembre 2001



Anonyme, Choc du 2^e avion, New York, 11 septembre 2001

World Trade Center, New York, 11 septembre 2001



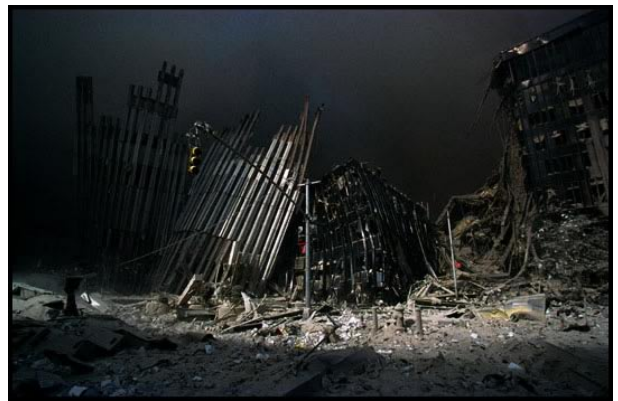
James Nachtwey, *Collapse of south tower of WTC*, New York, 11 09 2001



James Nachtwey, *Searching for survivors*, New York, 11 09 2001



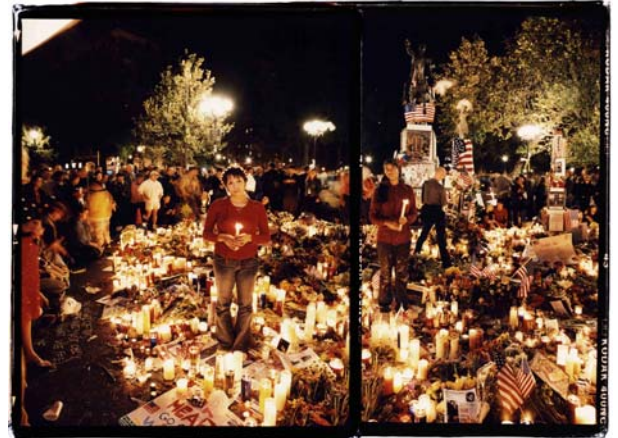
James Nachtwey, *Ground Zero*, New York, 11 09 2001



James Nachtwey, *Ruins of World Trade Center*, New York, 11 09 2001



Angel Franco, *Women, onlookers, reacting as the first building, #2 World Trade Center explodes and implodes*, 11 septembre 2001 [Pulitzer Prize - Breaking News 2001]



Jonas Karlsson, *Memorial Keepers*, Union Square, New York, 14 septembre 2001



Richard Drew / Wide World Photos, New York, 11 sept. 2001, 9h41 15s., image dite *The Falling Man* (A person falls headfirst after jumping from the north tower of WTC)



Thomas Franklin / Associated Press, *Ground Zero*, New York, 11 septembre 2001, vers 17h



Todd Maisel, New York, 11 septembre 2001



World Trade Center, New York City. The magnificence of the Twin Towers, backing the lovely lady of the Statue of Liberty, speaks to the glory of these United States, 2001, carte postale

Autour du 11 septembre 2001

Raconter en images

Daniel Salles, Clemi Grenoble

Les attentats de New-York ont donné lieu à une grande activité médiatique, notamment pour les agences photographiques (1). Le direct télévisuel a été suivi de nombreux numéros spéciaux de journaux ou de magazines relatant l'événement et où l'image prédominait. On peut se demander pourquoi il était nécessaire de faire récit: pour dire la réalité? pour faire comprendre le comment de l'événement? pour fasciner? pour faire la catharsis d'un élément qui a sidéré autant les journalistes (2) que les autres téléspectateurs? Repli sur des formes simples, éprouvées par un système médiatique en plein désarroi qui ne sait comment faire récit avec cet inouï?... Les questions restent ouvertes et mon travail fait à partir d'un corpus non exhaustif n'a pour seule ambition que de tracer des pistes.

Il m'a paru intéressant d'examiner comment certains journaux et magazines ont essayé de rendre compte en images des attentats américains du 11 septembre 2001, face à la concurrence de la télévision.

Les journaux n'ont en effet à leur disposition que des images fixes: photos de presse, dessins, infographies. Or, l'image fixe semble être vouée par nature à l'instant et nier le temps, contrairement aux images temporalisées comme le cinéma ou la vidéo. En effet, ses exigences paraissent réduire la représentation d'une histoire à un seul instant coïncidant avec celui de la perception. Or, la narrativité implique une suite d'événements qui se succèdent dans le temps: *"La narration ne peut se développer que sur le fond d'une 'réserve', d'une perspective temporelle où pourront s'inscrire un 'avant' et un 'après', des rapports de successivité entre événements"* (3). Mais les maquettistes ont à leur disposition un ensemble de techniques permettant de pallier ces limites.

Un instant essentiel

Si l'on observe les Unes du lendemain de la catastrophe, on peut voir que certains journaux ont choisi de publier une seule photo significative de l'événement: photos dramatiques de l'impact d'un avion, de l'explosion d'une tour, plans d'ensemble montrant la ville en feu, fuite éperdue de la population comme le remake d'un plan d'*Independence Day* (*Mon quotidien*, 13 septembre), photo symbolique d'un homme seul devant les ruines, un extincteur à la main (*Corse-matin*, *La Provence*, *La Charente Libre*, *L'Est Républicain*, *Nord Eclair* par exemple). D'ailleurs on pourrait reconstituer la chronologie des événements en mettant côte à côte plusieurs journaux: *Le Figaro*, *Aujourd'hui*, *France-Soir* constituent par exemple une séquence spectaculaire que l'on peut replacer dans un cadre plus large avec le *Monde* ou *Libération* qui, comme l'*Humanité* ou le *Journal des Enfants*, ont fait le choix exceptionnel de publier une photographie occupant la Une et la dernière page (4).

On peut rapprocher cela du choix qu'ont fait des peintres pour illustrer un récit, comme Poussin l'avait fait en peignant son célèbre *Jugement de Salomon* (5). Les artistes peuvent en effet choisir de représenter tout un événement en n'en figurant qu'un instant, le plus favorable à leurs yeux, celui qui exprime l'essence de l'événement. Pour donner à voir et à comprendre le déroulement d'un récit dans une seule et même image, ils représentent un moment crucial de l'histoire en espérant que le public sera capable d'en rétablir l'intégralité, d'imaginer les épisodes antérieurs ou postérieurs. Cela n'est possible que grâce à une série de codages de toute la mise en scène qui met en relief l'importance dramatique de la situation: l'emplacement attribué aux personnages, leurs positions dans l'espace représenté, leurs relations entre eux et avec le décor de la scène, l'importance donnée à tels de leurs gestes, poses ou expressions, sont des clés qui facilitent la lecture. Le spectateur a donc un rôle décisif dans la production du récit iconique.

Dans le cas des journaux, le choix d'une seule image qui résume l'information ou qui en est emblématique fonctionne parce que les spectateurs connaissent l'information par la télévision ou la radio.

La photo de l'arrivée du deuxième avion sur la deuxième tour ou de son explosion figure fréquemment sur des Unes. Il s'agit d'un arrêt sur l'image provenant d'un reportage télévisuel (d'ailleurs la mention *live* barre parfois l'écran comme sur les *Dernières Nouvelles d'Alsace*). Cette utilisation désormais de plus en plus fréquente de photographies d'écrans cathodiques dans les magazines et les quotidiens souligne la dépendance de la photographie de presse par rapport à la télévision. Les progrès techniques sont en partie responsables de l'accroissement de ce type d'images, que la profession appelle des télégrammes (*weavers*). L'arrêt sur image remplace l'instantané avec des conséquences sur le regard des spectateurs: *"L'arrêt sur image, c'est toujours*

un arrêt sur fantasma. C'est toujours inviter le téléspectateur à privilégier les représentations les plus personnelles relatives à cette image." (6)

Des images en séquences

Une autre solution a consisté pour les journaux à représenter successivement plusieurs moments de l'attentat en le découpant en une série d'instantanés discontinus: ils ont à ce moment-là publié des images en séquences en utilisant une série d'arrêts sur images (jusqu'à six pour *les Clés de l'actualité junior* pp.2-3 et huit pour *France-Soir* qui inclut une photo du Pentagone, pp.4-5), quitte à utiliser des chaînes de télévision différentes comme on peut le voir dans *le Progrès* (p.1), *France-Soir* (pp.4-5), ou *Mon quotidien* du 13 septembre (p.2). Ils n'ont retenu que les scènes nécessaires à l'action et les ont traitées dans leur continuité comme le fait le cinéma narratif, cet art de l'ellipse. *Libération* (pp.2-3), *VSD* (p.XV), *Paris-Match* (pp.46-47) ont d'ailleurs mis en page ces arrêts sur image comme s'il s'agissait de la reproduction d'un négatif de film: il s'agit bien en occurrence du "film des événements"!

Le Progrès a opposé en Une une photographie grand format des résultats de l'attentat (des pompiers dans les décombres en feu) sur la partie supérieure du journal avec trois arrêts sur image montrant l'avion qui percute la deuxième tour: opposition rhétorique conséquences/cause, après/avant, reprise par *La Provence*, *L'Echo de la Haute-Vienne*, *L'Est Républicain*, *La Montagne*, *La Marseillaise*. *Le Figaro* (p.3) combine deux arrêts sur images pour l'écrasement du deuxième avion avec une vue de loin de Manhattan et une photo du Pentagone en feu. *Paris-Match* (pp.46-47) oppose quatre arrêts sur images montrant l'avion qui percute la deuxième tour en gros plan avec un plan d'ensemble. *Le Monde 2* (pp.40-41) oppose les champ-contrechamp de la foule horrifiée qui regarde la tour en feu et celle-ci.

On retrouve là des techniques du "montage narratif" qui utilise un certain nombre de figures du langage cinématographique: insertions de gros plans, ellipses, alternances entre intérieur et extérieur, entre plan moyen et plan général, etc. Le montage assure la dimension temporelle du récit filmique par l'enchaînement des plans et des séquences. Il a aussi une valeur proprement rhétorique puisqu'il amène le spectateur à produire des significations par rapprochement entre les éléments montés.

La Vie a rapproché sur une page quatre photographies sans séparation pour rendre hommage aux secouristes (p.51). On peut rapprocher cela du procédé de la narration continue, utilisé par les artistes de l'antiquité, sculpteurs ou peintres, procédé qui consiste à représenter les scènes successives sans marquer de séparation entre elles, quels que soient les écarts de temps et de lieu qui les séparent en réalité.

Aujourd'hui en France a utilisé trois photos d'agence en page 5: explosion du deuxième avion, effondrement de la tour, ampleur des dégâts. On montre l'action en trois temps, structure minimale de la séquence narrative. (7)

Des infographies

On retrouve la disposition ternaire dans une infographie publiée par deux hebdomadaires pour la jeunesse *Les Clés de l'actualité* (p.2), *le Journal des enfants* (pp.6-7), la narration étant reprise par un texte chronologique sous chaque dessin. *Le Figaro* fait la même chose en quatre dessins.

On leur opposera l'infographie en un seul dessin publiée par *le Monde* du 13 septembre où la narration est prise en charge par un texte chronologique en quatre temps figurés également par des numéros sur le dessin et par *Libération* du 13 septembre qui propose un texte chronologique "le film des événements" à gauche de la représentation des tours et par les mentions 1: 8h45 et 2: 9h03 à l'intérieur du dessin.

Le Point (p.15) combine infographie, et photo pour situer les événements: fonds de carte des USA, quartier de New-York et de Washington, photo du crash de Pittsburg, commentés par des textes chronologiques.

Avant et après

France-Soir dispose l'une sur l'autre en Une deux photos: une vignette représentant les tours avant l'attentat et une grande photo montrant celles-ci en flammes, *Le Progrès* fait de même à la dernière page, *Paris-Match* ferme son dossier sur une double montrant Manhattan de nuit avant l'attentat (*Et pourtant c'était la ville lumière*).

Le montage en séquence de deux images illustrant l'avant et l'après du quartier des tours et légendées *10 septembre 2001- 12 septembre 2001* à la dernière page de *Libération* du 13 septembre peut permettre d'expliquer aux élèves ce qu'est une ellipse et de faire le rapprochement avec ce qui se passe dans la bande dessinée. Les images de BD ou vignettes sont

généralement délimitées par un cadre et séparées des suivantes par un espace qui symbolise une ellipse temporelle. Le déroulement de l'action s'effectue en effet par des bonds successifs d'une image à l'autre sans que s'interrompe la continuité du récit. L'illusion de sa totalité est restituée en retenant les seuls temps forts, ou en décomposant le mouvement pour n'en conserver qu'une phase, ou encore en montrant le début et la fin de l'action.

Les picture magazines

Paris-Match, *VSD*, *Le Monde 2*, ont évidemment réalisé des numéros spéciaux et ont eu toute la place pour raconter les événements chronologiquement en images. On peut là faire le rapprochement avec l'utilisation de l'espace de visibilité dans certains édifices. L'artiste dispose dans l'espace un ensemble d'images que le parcours du spectateur reliera et organisera comme autant d'épisodes. Ce parcours qui peut être induit par l'architecture ou par des pratiques liturgiques impose un ordre de lecture et favorise la lisibilité de l'ensemble. Ainsi les différentes stations d'un chemin de croix sont-elles disposées pour faire récit.

On comparera l'utilisation de la photographie montrant la fuite éperdue de la population suite à l'effondrement d'une tour comme le remake d'un plan d'*Independance Day* dans *VSD* où elle est placée après l'effondrement de la tour (p.XVI du dossier ou pages centrales du numéro) et *Paris-Match* (p.58) où elle le précède, tandis qu'une photo du même type constitue l'ouverture du dossier du *Figaro-Magazine* (pp.10-11).

La presse jeune

Mon Quotidien a eu l'ambition de faire "le récit en images des attentats" sur une page. Une carte localise les événements aux USA et dans New-York, une photo AFP présente l'incendie de la première tour après le choc de l'avion, trois arrêts sur image sont utilisés pour le deuxième avion, une photographie d'agence illustre l'attentat du Pentagone, un arrêt sur image et une photographie d'agence montrant une New-Yorkaise recouverte de cendres l'effondrement des deux tours. Mais les images sont accompagnés à la fois d'une indication horaire, d'une légende et d'un texte narratif (erroné pour l'attentat de Washington), preuve que l'image a du mal à raconter et qu'elle est pratiquement toujours en relation avec du verbal. (8)

Le Journal des enfants a raconté "l'inimaginable scénario de l'horreur" en combinant un article et des photos, côte à côte, chacun sur deux colonnes. L'originalité vient d'une photo d'archives représentant les tours en contre-plongée, seule image à avoir une légende, tandis que les cinq arrêts sur image (taille vignette) représentant l'écrasement du deuxième avion sur la tour et la dernière, qui montre l'écroulement d'une tour, n'en ont pas. La narration est là complète: on a bien un avant et un après.

L'Hebdo des juniors combine également texte et images, le texte chronologique étant illustré par trois photographies dont les légendes reprennent le découpage chronologique du texte.

CORPUS UTILISE

Quotidiens nationaux

Aujourd'hui en France, 12 septembre

Le Figaro, 12 septembre

France-Soir, 12 septembre

Libération, 12 septembre

Libération, 13 septembre

Le Monde, 13 septembre

Quotidiens régionaux

Le Progrès, 12 septembre

Les Unes de Corse-matin, La Provence, La Charente Libre, L'Est Républicain, Nord Eclair, Dernières Nouvelles d'Alsace, L'Echo de la Haute-Vienne, La Montagne, La Marseillaise consultées sur le site de Tocsin

Magazines

L'Express N° 2619, 13 au 19 septembre

Le Figaro magazine, 15 septembre

Le Monde 2, Hors-série

Le Nouvel Observateur, 13 au 19 septembre

Paris-Match, 20 septembre

Le Point, 14 septembre

VSD, 13 au 19 septembre

La Vie, 20 au 26 septembre

Presse jeune

Mon Quotidien, 13 septembre

Clés de l'actualité Junior, 18 septembre

Journal des enfants, 20 septembre

Clés de l'actualité, 20 au 26 septembre

L'Hebdo des juniors, 22 au 28 septembre

Notes

1 - Article de Michel Guerrin dans *Le Monde* du 29 septembre

2 - Jacques Amalric à "On aura tout lu", *La Cinquième*, 15 septembre

3- Alain Bergala, "Initiation à la sémiologie du récit en images", p.92. in "*Le cinéma en jeu*", Institut de l'image, 1992

4 - Pour la presse jeunesse, on utilisera l'ordre suivant: *Clés de l'actualité junior*, *JDE*, *Mon quotidien*, *Les Clés de l'actualité*

5- On trouvera d'autres exemples d'images narratives dans Daniel Salles, "*Les textes fondateurs par les images*", Bordas, 2000

6- "La naissance d'une icône", interview de Serge Tisseron, http://www.tocsin.net/dossier/2_palestine/tisseron.htm

7 - Martine Joly, "*L'image et les signes*", Nathan 2000, p.166

8 - On pourra comparer avec le récit en images du *Nouvel Observateur*, pp. 68-69

Source au 07 10 09 : http://www.clemi.org/formation/articles/ds_usa.html

Une censure intériorisée ? Les premières images des attentats du 11 septembre 2001

Christian Delage, *Ethnologie française*, n°105, 2006 /1, p. 91-99, résumé de l'article

Société du spectacle, ère du tout-information, non-respect de l'intimité des personnes : il est désormais d'usage de se plaindre de la place trop envahissante prise par les médias, en particulier audiovisuels et de s'interroger sur l'éthique de la profession. Il est vrai que ce sont plutôt les faits tragiques, le surgissement d'une violence meurtrière, l'atteinte à la vie des individus qui aiguissent l'appétit des journalistes, certains de répondre à une attente du public. Pourtant, lors des attentats commis à New York le 11 septembre 2001, pratiquement aucune image n'a été prise – en tout cas diffusée – des victimes. Certains ont cru pouvoir attribuer cette absence à une censure d'État. Or, ce jour-là, le président des États-Unis, loin de la Maison-Blanche, a dû patienter de longues heures avant de rejoindre la capitale fédérale. Pendant toute la journée, il a pris la mesure de l'événement par le biais des écrans de télévision disposés ici ou là sur son trajet. L'auteur s'interroge sur la nécessité ou non de se confronter à des images terribles pour être informé en temps réel du bilan matériel et humain d'un acte de terreur, en retraçant le déroulement de la journée du président Bush le 11 septembre 2001 et la manière dont les premiers témoins ont – comme les frères Naudet, deux jeunes réalisateurs français parmi les premiers présents sur les lieux – refusé de filmer les cadavres jonchant le sol des deux tours du World Trade Center.

Source : http://www.cairn.info/resume.php?ID_REVUE=ETHN&ID_NUMPUBLIE=ETHN_061&ID_ARTICLE=ETHN_061_0091

Todd Maisel, New York, 11 septembre 2001

GIRARDIN, Daniel, PIRKER, Christian, *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes Sud, 2008

Todd Maisel, reporter du *New York Daily News*, a certainement été l'un des principaux héros de cette page épique et terrible de l'histoire du photojournalisme – plusieurs représentants de la profession seront tués ou blessés pour avoir voulu couvrir l'événement au plus près. Quand il apprend qu'un avion de ligne a heurté l'une des tours jumelles, Maisel se précipite *downtown* en suivant un véhicule de police. Il arrive sur les lieux quand le second attentat se produit. Il sait qu'une immense catastrophe est en train de se produire. Il remonte en courant Liberty Street au milieu des gens paniqués et des décombres – entre morceaux d'avion, bagages, voitures en feu et débris de corps humains. C'est là, sur le trottoir, qu'il aperçoit une main au bout d'un bras déchiqueté qui le pointe du doigt. Maisel la photographie. Puis il passe le reste de la journée à prendre des images et à assister les secouristes, échappant de peu à la mort lors de l'écroulement des tours.

Le *New York Daily News* publie sa photographie de la main, et provoque un scandale. Ses confrères de la presse écrite et de la télévision ont en effet pris la décision ne pas montrer de cadavres – les seules images admises sont celles des corps tombant des tours au loin, puis des cercueils couverts du drapeau. Pour tous les médias américains, c'est une question de décence. L'heure est donc à l'autocensure et ils ne peuvent accepter qu'un des leurs rompe l'accord. Les éditeurs conspués répliquèrent : « nous ne sommes plus à l'école. C'est le monde réel et nous ne devrions pas protéger nos lecteurs de cela »¹. Aux yeux de ses concurrents, le *New York Daily News* commet un sacrilège, doublé d'une trahison car, comme le martèle l'Administration Bush, le pays est en guerre et, dans une telle crise, le contrôle de l'information relève de la sécurité nationale. De fait, les autorités ferment le périmètre de Ground Zero aux télévisions étrangères, les seules images disponibles sont celles de CNN. Le journaliste du *Monde* Jean-Michel Frodon a trouvé une expression parfaitement appropriée quand il a parlé de « très haute teneur en invisible »² pour définir la situation. Les morts sont cachés. Pourquoi ? Afficher l'horreur du carnage aurait servi la cause américaine, démontrant à quel point les terroristes étaient inhumains et devaient être punis en retour. Est-ce un sacrilège ou un hommage de montrer les morts ? Le monde entier s'est étonné de l'extrême réticence de l'Amérique à se regarder dans le miroir de la mort. Est-ce la honte que cela ait pu se produire sur le sol même des États-Unis ? Que des vies américaines innocentes aient été sacrifiées en réponse à d'autres vies volées ailleurs dans le monde, peut-être par les américains eux-mêmes ? Le monde s'est interrogé sur les causes et la nature de ce qui apparaît comme un véritable refoulement. La guerre du Viêt-nam serait à l'origine de ce phénomène, l'opinion publique américaine ne se montrant plus disposée à s'infliger les mêmes mortifications que par le passé. Le souci des médias de ne pas choquer par des images trop dures a aussi été invoqué. L'artiste Alain Kirili considère, quant à lui, que la bouffée d'autocensure déclenchée par les attentats du 11 septembre reflète, une fois de plus, l'opposition entre Orient et Occident : à la négation d'Eros par les uns répondrait la négation de Thanatos par les autres.³ Dans les deux cas toutefois, le tabou resterait le même : le corps, vivant ou mort, la grande menace à exorciser.

1. Cité par Franck Van Riper, « September 11th: the impact of Photography One Year Later », *Washington Post*, sept. 2002.

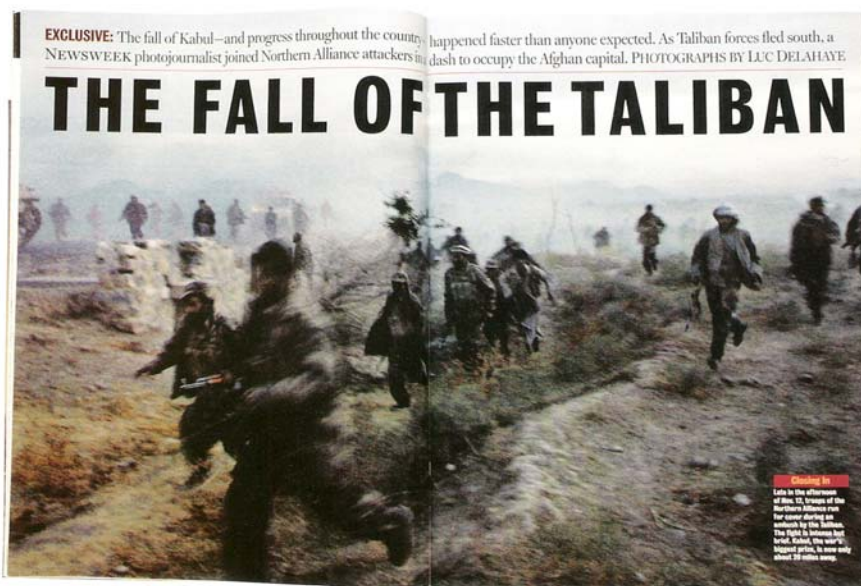
2. Jean-Michel Frodon, « À Manhattan, la puissance abstraite des images », *Le Monde*, samedi 13 octobre 2001, p. 18.

3. Alain Kirili, « L'art contre les deux intégrismes », *Le Monde*, jeudi 8 novembre 2001, p. 1

Luc Delahaye, Afghanistan, 2001



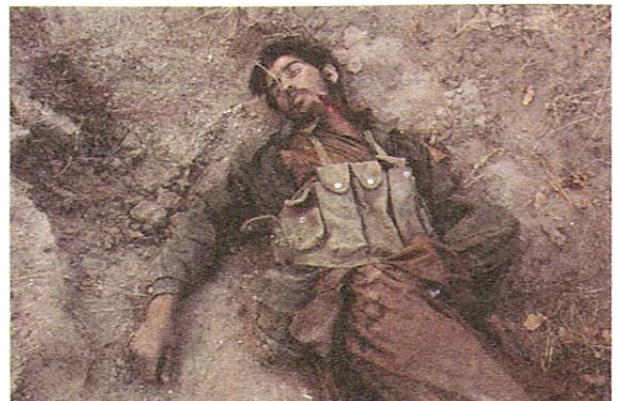
Luc Delahaye, *Taliban*, 12 novembre 2001, tiré de *History*, 2001-..., 112x236cm



Luc Delahaye, "The Fall of the Taliban", *Newsweek*, 26 novembre 2001



Luc Delahaye, *Taliban*, in *Newsweek*, 26 novembre 2001



Luc Delahaye, *A Taliban soldier lay dead near the Kabul front line*, 2001, tiré de *Arms against fury : Magnum photographers in Afghanistan*, édité par Robert Dannin

Univers pétri de monde

Dominique Baqué, "Construire un regard sur le monde", *art press*, n°319, janvier 2006, p.89

[...] Travaillant sur les lieux de guerre, de conflit et de pouvoir, là où l'Histoire explose ou se trame plus subrepticement, Delahaye pose la question de la photographie contemporaine dans toute son acuité, lorsqu'elle tente d'articuler document, reportage et approche dite « plasticienne ». Mais il n'est pas sûr qu'à cette question - loin s'en faut -, il apporte une réponse convaincante, tant le choix explicite de la forme-tableau, de l'œil panoramique et de l'esthétisation formelle induisent une spectacularisation de l'événement pour le moins contestable : ainsi, à la démarche allégorique de Michal Rovner, subtile et décalée, s'oppose, non sans une pesante emphase, la mise en spectacle du monde, qui ne saurait être son interprétation ni son déchiffrement, à l'exception toutefois de *Cent trente-deuxième réunion ordinaire de la conférence de l'Opep*, à Vienne. 15 septembre 2004, dont le traitement s'avère sensiblement différent des autres images. Et si l'on a pu évoquer Jeff Wall à propos de ces - trop - somptueux tableaux de guerre et de mort, le parallèle ne vaut guère : il n'est, pour s'en convaincre, que de comparer *Kabul Road* (2001) de Luc Delahaye avec la célèbre *Dead Troop Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan)* (1986). de Jeff Wall. À la sublimation esthétisée de la mort des combattants chez Delahaye - cercle de dignes Afghans se découpant sur la beauté brumeuse des montagnes et veillant deux cadavres par trop photogéniques, jusque dans le chromatisme du vêtement et du sang séché -, s'oppose la bouffonnerie, fantastique et cynique, parodie des tableaux de guerre orchestrée avec un humour féroce par celui qui s'est voulu, tel Baudelaire, « le peintre de la vie moderne ». [...]



Luc Delahaye, *132^e réunion ordinaire de la conférence*, 2004, tiré de *History*, 2001-..., 138 cm x 300 cm [Réunion des ministres de l'OPEP, à Vienne, en Autriche, le 15 09 2004]



Luc Delahaye, *Kabul Road*, 2001, tiré de *History*, 2001-..., 111x241cm,

Les musées ne font plus l'art

André Rouillé, éditorial de www.paris-art.com, 8 décembre 2005

Pourquoi, diable, certains critiques ou journalistes s'acharnent-ils à vouloir transformer des photographes en artistes... Comme si la consécration ne pouvait s'acquérir qu'en dehors de la photographie.

On a ainsi vu de nombreux photographes de mode ou de publicité avoir les honneurs des plus prestigieuses institutions artistiques. On sait comment Atget a, après sa mort, et à contre sens de son travail, été transformé en artiste par la machine MoMA (Musée d'Art moderne de New York).

Aujourd'hui, c'est un type de photographe aussi éloigné que possible de l'art, un reporter de guerre, qui, avec Luc Delahaye, fait l'objet d'une semblable opération. Assurément avec sa participation active, et par l'action conjuguée de la presse et de plusieurs galeries et institutions artistiques internationales — en France, la Maison rouge.

On comprend bien le contexte de ce processus: d'une part, l'«indéfinition» croissante de l'art accentue la porosité de ses frontières ; d'autre part, le déclin accéléré des fonctions informatives de la photographie, et les mutations de la presse d'information, poussent de nombreux reporters à diversifier leurs activités, voire à se recycler. Notamment dans l'art.

Mais être artiste ne se décrète pas. Et ce n'est heureusement pas encore les journalistes qui fabriquent les artistes — ni même les musées comme ont pu le faire croire des interprétations hâtives des ready made de Duchamp et de ses émules qui ont animé l'art de tout le XXe siècle.

On a, à juste titre, beaucoup souligné le rôle du «monde de l'art» dans le statut d'art des ready made. La conversion du porte-bouteilles que Duchamp achète au BHV en une œuvre intitulée *Porte-bouteilles* est le fruit d'une opération symbolique dans laquelle le musée joue un rôle majeur, mais dans laquelle, surtout, intervient un artiste porteur d'une problématique artistique.

L'œuvre est ainsi produite à la conjonction d'une problématique et d'une pratique artistiques, du «monde de l'art» — les galeries, musées, centres d'art, conservateurs, commissaires, critiques —, et bien sûr du public.

Chez Duchamp, la transformation de l'objet porte-bouteilles en l'œuvre *Porte-bouteilles* (1914) n'opère que dans la mesure où elle est l'actualisation de questions si fortes qu'elles travailleront tout le XXe siècle : les frontières entre art et non art, la nature du faire artistique, le rôle de l'habileté, le concept de beau, l'achèvement de la représentation, etc. En fait, les ready made de Duchamp sont de véritables capteurs des grandes forces qui vont agiter l'art durant un siècle.

Si la qualité photographique des travaux de Luc Delahaye n'est pas ici remise en cause, cette qualité ne suffit pas à en faire des œuvres d'art, comme le voudrait leur auteur, et comme s'échine à le démontrer Michel Guerrin dans un article du *Monde* éloquentement intitulé «Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste» (23 nov. 2005).

A partir de l'exemple de Luc Delahaye, l'enjeu est de rappeler que l'«indéfinition» n'ouvre pas pour autant le territoire de l'art à tous les vents; que ses constantes mutations, aussi importantes soient-elles, n'abolissent pas l'art, ni ne le rendent perméable à toutes les tentatives et petits arrangements; que l'art est en devenir, mais bien réel, c'est-à-dire insoluble dans les pratiques d'images et les volontés individuelles ; enfin, que l'art, qui est de plein pied dans le monde, est assez autonome et hétérogène pour déjouer les discours qui tentent de le circonscrire, de l'infléchir ou de le gouverner. Tant les discours passéistes systématiquement hostiles à l'art d'aujourd'hui, que ceux de la communication qui l'instrumentalisent, ou du journalisme qui s'autorisent non sans candeur à légiférer sur ses frontières.

Avec une emphase plus proche des communiqués de presse que du discours critique («Jamais on n'a vu un photographe représenter ainsi la grande actualité»), Michel Guerrin voudrait nous faire croire à ce miracle du triple «saut spectaculaire» que le héros de son article aurait effectué au cours des quatre dernières années : saut «de l'actualité à l'Histoire, du journalisme au musée, du photoreporter à l'artiste».

Et de s'engager dans une démonstration minée à la base par une double caricature: celle du reporter photographe, celle de l'artiste. Delahaye est successivement rapporté à une caricature de l'artiste, elle-même construite comme l'inverse d'une caricature du reporter et de la photographie de presse.

Les images de Delahaye seraient, par excès, des contre-photographies de presse : trop larges (panoramiques), trop ouvertes à la nature et aux personnages secondaires, trop riches de détails, trop ambiguës, trop distantes et froides, etc. Et cela en comparaison des clichés de presse réputés, eux, nécessairement univoques, fragmentaires, «unaires» aurait dit Barthes, ciblés sur un «fragment d'action, une émotion, une personne», jouant de tous les registres du pathos pour attirer le

regard : autant de traits que pourtant de nombreux photographes de presse remettent quotidiennement en cause depuis longtemps déjà.

L'inversion point par point d'un stéréotype des clichés de presse peut à la rigueur justifier que les images de Delahaye s'excluent d'elles-mêmes de la presse, mais cela ne permet nullement d'en déduire qu'elles entrent du même coup dans le monde de l'art.

Un contre-reporter n'est pas encore un artiste.

D'autant moins que Luc Delahaye explique que son changement de posture n'infléchit pas, ou si peu, sa pratique : «Je travaille toujours comme un reporter, je vais sur le terrain et rien ne me distingue d'un autre. La différence est que je n'envoie pas mes photos à un journal».

Travailler plus et produire moins, mais les images nouvelles sont de la «même famille» que les précédentes. Et Delahaye d'ajouter : «Même distanciation, même apparente froideur, même neutralité. Même confiance dans l'appareil, dans le processus de l'enregistrement, refus d'un style photographique. Peu de choses ont changé, finalement» (*L'Humanité*, 5 nov. 2005).

Dans les propos, les images ou les protocoles de travail de Luc Delahaye, on ne perçoit aucune des préoccupations qui animent les artistes qui sont intervenus sur les mêmes scènes de conflits et de guerres que lui: la française Sophie Ritelhueber en Bosnie, ou l'américano-chilien Alfredo Jaar au Rwanda.

Confrontées à des génocides, les œuvres de ces derniers sont notamment traversées par la question centrale de la figuration de l'horreur et, en l'occurrence, par la mise en doute de la pertinence de la représentation photographique.

Or, hier comme aujourd'hui, Luc Delahaye reste étranger à ces questions, sans que l'on perçoive bien celles qui distingueraient sa production présente de celle de la période antérieure.

En fait, les principales différences paraissent être surtout quantitatives. Les images sont désormais plus grandes, moins nombreuses, à tirage limité (cinq exemplaires), et plus chères — «leur prix avoisine les 20000 euros», insiste Michel Guerrin qui ne recule en outre devant rien en évoquant Goya, Gros, Delacroix, et même Manet...

Cette logique quantitative relève plus du marché et de la circulation de l'art que de l'art. Les lieux d'exposition, les données physiques des œuvres, et même le marché, contribuent certes à l'art, mais ne font pas l'art.

Qualifier d'«art» toute pratique d'image, aussi brillante soit-elle, revient à banaliser l'art, à le dissoudre dans la masse indifférenciée des pratiques sociales et culturelles.

Or, l'art se distingue des autres pratiques d'images par sa capacité à capter des forces du monde, à résonner avec lui, comme un sismographe. Au-delà de la représentation, de l'information, et du simple regard porté sur les événements, l'art rend sensibles certaines des forces invisibles mais actives du monde.

Source au 05 12 27 : http://www.paris-art.com/edito_detail-andre-rouille-128.html

Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste

Michel Guerrin, rubrique "Enquête", *Le Monde*, le 24.11.05

Jamais on n'a vu un photographe représenter ainsi la grande actualité. Les sujets sont pourtant ceux que l'on voit dans la presse: guerre en Irak ou en Afghanistan, tsunami, Conseil de sécurité de l'ONU, démantèlement des colonies juives de Gaza, attentats du 11 septembre 2001, génocide au Rwanda... Les personnalités repérables dans les images sont George Bush, Slobodan Milosevic ou le pape Jean Paul II. Ces images sont attractives. Pourtant, elles ne conviennent pas aux journaux. Le cadrage est trop large, le paysage et la nature sont trop présents. Les personnages secondaires tiennent autant de place que les décideurs. Dans une photo de presse, l'œil du spectateur doit être aimanté par un fragment d'action, une émotion, une personne. Ici, le regard ne sait où s'arrêter. La lecture de la scène est ambiguë, ouverte aux interprétations. Il y a tant à voir que l'émotion existe peu. Au point de se demander: le photographe est-il vraiment sur place ?

Luc Delahaye est à la fois présent et absent. Car les photographies panoramiques qu'il réalise depuis quatre ans marquent un saut spectaculaire, un changement de temps et de statut par rapport à l'information: celui de l'actualité à l'Histoire. Du journal au musée. Du photoreporter à l'artiste. Ce Français de 43 ans, ancien membre des agences Sipa et Magnum, a d'abord gagné sa réputation comme photojournaliste, notamment dans le chaos qui a suivi la chute du mur de Berlin et dans les conflits de l'ex-Yougoslavie, en Afghanistan ou en Tchétchénie. Ses reportages lui ont valu de grands prix internationaux.

Pendant vingt ans, Luc Delahaye a pu mûrir sa réflexion sur les forces et les limites de la photographie comme média d'information. Le résultat est l'apparition d'un "second Delahaye", prolongement naturel du premier. Il est à découvrir dans une exposition de 17 photographies, accrochées, jusqu'au 15 janvier 2006, à la Maison Rouge, une fondation artistique parisienne logée au 10, boulevard de la Bastille, dans le 12^e arrondissement de Paris. Ces nouvelles images trouvent leur place dans le monde de l'art. Elles ont été exposées dans des galeries et musées du monde entier. Leur format est immense. Elles sont tirées à cinq exemplaires. Leur prix avoisine les 20 000 euros. Treize d'entre elles ont été rassemblées, en 2003, dans un coffret intitulé *History*.

Les photojournalistes font naître l'émotion en témoignant d'un moment de la souffrance des damnés de la terre. Luc Delahaye, au contraire, met en avant les acteurs et les lieux où se fabrique l'Histoire. Il ne cadre pas un réfugié palestinien devant sa maison détruite à Jénine, en Cisjordanie. Il montre un plan large de Jénine détruite. Le pape Jean Paul II est saisi au milieu du décor historique de la basilique Saint-Pierre de Rome, entouré des hauts dignitaires de l'Eglise, pour souligner la pérennité de l'Histoire. Luc Delahaye explique ce basculement. *"Quand j'étais reporter, j'aurais aimé photographier aussi les lieux du pouvoir, les chefs d'Etat. Mais il me semblait impossible de le faire, dans le contexte du magazine, sans avoir le sentiment de collaborer à une sorte de propagande générale. Il y avait une obligation morale à rester du côté des anonymes."*

Contrairement à nombre d'artistes qui se rendent sur le terrain quand le calme est revenu, Luc Delahaye, lui, montre l'événement au moment où il a lieu. Il parcourt le monde, colle à l'Histoire en train de se faire, photographie beaucoup, mais ne retient que trois ou quatre images par an. *"J'essaie beaucoup, je retiens peu."*

Les photos retenues portent un paradoxe. Elles sont réalisées dans l'urgence, souvent en quelques secondes, mais elles semblent ralentir le temps de l'information. *"Quand je fais des photos, je recherche un état particulier, la vitesse silencieuse. Cela se ressent peut-être dans les images, dans une opposition au désordre bruyant de l'événement"*, confirme Luc Delahaye.

Le recul du photographe et du cadrage y est pour beaucoup. Le pape est minuscule dans l'image au milieu d'une armada de cardinaux – alors que le magazine ne retiendrait que la tête du pape. Delahaye, qui dit ne jamais avoir pu faire une photo verticale, accentue son option large en optant pour le format panoramique. *"C'est un format généreux, qui embrasse le monde, le spectacle du monde, avec efficacité et élégance."*

La taille du tirage est à échelle humaine afin de placer le spectateur en situation d'égalité par rapport au sujet. Chaque élément, y compris le paysage, a sa chance. Les images posent la question de la place de Delahaye par rapport à la scène. *"Il y a une réelle ambiguïté: je suis froid et détaché, assez invisible parce qu'assez insignifiant, et c'est à ce compte-là que je parviens à une pleine présence aux choses, à une relation simple et directe au réel. Cette idée, dans mon travail, est centrale."*

Les photos choisies doivent concilier valeur informative et valeur esthétique. *"Elles s'alimentent l'une l'autre"*, précise Luc Delahaye. Une actualité ou une personnalité fortes portent d'abord l'image – *"ma photo de Bush serait moins intéressante sans Bush"*, dit-il. Ce n'est pas suffisant. Il a rejeté une photo de l'enterrement du pape. *"Elle aurait séduit, elle m'ennuie. Elle est riche et vide à la fois."*

L'attitude de Luc Delahaye provoque un débat. Des photojournalistes l'accusent de faire de l'art avec la souffrance de l'autre et trouvent contestable d'accrocher dans un salon ou sur les cimaises d'un musée le portrait d'un taliban mort. C'est oublier que des artistes – Goya, Gros, Delacroix, Manet – ont représenté des faits d'actualité. Même si le côté direct de la photographie rend l'exercice plus brutal. Du côté du monde de l'art, la représentation de l'événement pourrait rapprocher les grandes images de Delahaye de l'académisme dans lequel a sombré la peinture d'histoire au XIX^e siècle.

C'est oublier le travail de cet artiste sur l'information ainsi que ses préoccupations formelles rigoureuses, qui donnent naissance à une œuvre authentique et atypique, aussi éloignée de l'urgence des médias que du maniérisme de certaines œuvres d'art. *"Être un artiste, c'est avant tout porter un regard libre sur le monde"*, répond Luc Delahaye. *"Il n'y a pas un endroit, une zone grise du monde, d'où le regard serait exclu. Cela est, très exactement, une attitude morale. Ensuite, la beauté n'est pas un luxe, elle est nécessaire, absolument, partout et à tous."*

Michel Guerrin

Luc Delahaye, reporter passé à l'art

Entretien réalisé par Magali Jauffret, rubrique "Cultures", *L'Humanité*, 5 novembre 2005

À Paris, Luc Delahaye donne à voir ses grands formats artistiques réalisés en travaillant comme un photojournaliste qui se rend sur le terrain. Il ne recherche pas la bonne photo mais la bonne image. L'exposition des photos de Luc Delahaye à la Maison-Rouge est un événement. Ses images belles, maîtrisées, accessibles, réalisées dans le feu de la guerre ou d'une négociation sur le prix du baril de pétrole, s'inscrivent dans la lignée d'un Caravage tout en faisant réfléchir à l'état du monde.

Que s'est-il passé depuis l'exposition de vos grands formats à la galerie Ricco-Maresca de New York et depuis la parution de *History*, le coffret contenant un livre et un tirage original signé ?

Luc Delahaye. Je travaille, je travaille plus mais je produis moins. Si je fais trois ou quatre images par an, des images que je peux montrer, c'est bien. Je suis sans doute plus dur qu'il y a trois ans. Il me faut maintenant voyager plusieurs fois, couvrir plusieurs événements pour avoir une photo. À l'époque, par contre, tout était allé très vite puisque l'exposition, composée d'une douzaine d'images d'Afghanistan, de Palestine, du procès de Milosevic, de l'anniversaire du 11 septembre, du Sommet du G8 à Gênes, a eu lieu début 2003, un an et demi seulement après avoir fait la première image.

Quels sont les lieux où vous vous êtes rendu depuis ?

Luc Delahaye. J'ai couvert l'invasion américaine en Irak, l'opération de désengagement des colons à Gaza, le tsunami, l'anniversaire du génocide au Rwanda et je me suis aussi intéressé aux instances de pouvoir comme le forum économique de Davos, le Vatican, l'OPEP, la tournée européenne de Bush.

Comment travaillez-vous ?

Luc Delahaye. Je travaille toujours comme un reporter, je vais sur le terrain et rien ne me distingue d'un autre. La différence est que je n'envoie pas mes photos à un journal.

Avant, photographe de guerre, je me concentrais sur les anonymes pris dans les conflits. La photographie dans le photojournalisme est un médium qui a ses limites, j'en avais conscience, et il y avait donc une sorte d'obligation morale à se donner cette priorité. Aujourd'hui, j'ai une volonté totalisante, l'idée que tout peut être photographié. Je suis donc amené à m'intéresser à des choses que je négligeais auparavant, comme le Vatican ou Davos. Mais, bien sûr, je ne prétends pas raconter l'histoire comme un historien. Mon parcours à travers l'actualité est subjectif, avec mes choix et mes absences.

L'événement est-il toujours la condition de vos images ?

Luc Delahaye. Oui, c'est le matériau.

La scène d'action peut-elle entrer dans le cadre ?

Luc Delahaye. Oui, j'y travaille et c'est important, mais j'ai moins de réussites car c'est plus difficile. Quand j'étais reporter, bien que me tenant à une certaine distance mentale, j'étais physiquement toujours très près. Avec un appareil de moyen format, on est tenté de prendre du champ. On croit faire ainsi entrer plus de choses dans l'image et c'est une erreur, car la distance mentale et la distance physique sont deux choses différentes.

Que se passerait-il si on mettait vos photos de reportage sur un mur, à côté de celles faites depuis quatre ans ?

Luc Delahaye. Mes photos d'avant n'ont pas été faites pour cela. Si je les mettais en situation de comparaison cela ne rendrait visible qu'une chose : le travail de formalisation que j'ai effectué depuis. Et pourtant elles sont de la même famille. Même distanciation, même apparente froideur, même neutralité. Même confiance dans l'appareil, dans le processus de l'enregistrement, refus d'un style photographique. Peu de choses ont changé, finalement.

À quoi reconnaissez-vous, aujourd'hui, la bonne photo, celle que vous gardez ?

Luc Delahaye. C'est difficile à dire. Et quand on peut le dire, c'est qu'elle n'est peut-être pas si bonne que ça. Je ne cherche pas à faire une bonne photo, mais une bonne image : une image qui dépasse sa nature photographique et qui a ce quelque chose qui est au cœur du mystère. Simplement, je constate que l'image me résiste ou qu'elle m'échappe, qu'elle a donc une autonomie, qu'elle vit pour elle-même et qu'elle peut donc exister pour d'autres. Godard disait :

« Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine. »

Considérez-vous toujours que vous faites de la photo documentaire ?

Luc Delahaye. Entre fiction et documentaire, la limite n'est pas très nette. Toute image est une création de l'esprit et toute image a une valeur documentaire. Les deux images de l'exposition qui sont manipulées numériquement ne sont pas, à mes yeux, d'une nature différente des autres. Toutes appartiennent à la catégorie documentaire : elles ont été réalisées dans les conditions du reportage, elles ont ma présence aux choses comme dénominateur.

Pourquoi ce format - panoramique ?

Luc Delahaye. À propos de Gustave Le Gray, on parlait de la « grandeur d'âme » du panorama. C'est ça : une certaine générosité, la capacité d'embrasser le monde et de donner beaucoup à voir, avec élégance. Il y a aussi cette idée, liée à une autre référence historique, d'un balcon sur le spectacle du monde.

Parlons du format...

Luc Delahaye. Mes tableaux sont à échelle humaine. Je crois que c'est la condition d'une relation équilibrée entre l'image et le spectateur, sans effet ou sentiment de domination d'un côté ou de l'autre, dans une appréhension physique autant qu'intellectuelle. On retrouve la position du photographe, qui n'est pas un œil désincarné, accroché au ciel, mais qui a sa place dans la scène.

N'y a-t-il pas une contradiction dans le fait que, fuyant le sensationnalisme de la presse, vous vous retrouviez dans la théâtralisation, ou en tout cas dans la spectacularisation de l'image, via le grand format ?

Luc Delahaye. La théâtralisation, non. Les figures de mes images sont généralement absorbées par leur action. Dans cette sorte d'inconscience, il n'y a pas de théâtralité. La réalité, en revanche, est souvent spectaculaire. L'histoire se fait d'événements auxquels on pourrait ne pas croire. Je ne rajoute rien, mon travail consiste seulement à être là, aussi pleinement que possible, et à mettre un peu d'ordre dans ce que je vois.

Vous êtes passé du laboratoire à l'atelier. Que se passe-t-il dans cet atelier ?

Luc Delahaye. C'est le processus assez lent de l'avènement de l'image. La planche contact reste le moment où l'on retourne sur ses pas, sur ses échecs, c'est toujours désespérant. Traditionnellement, le photographe trouve sur le contact la bonne image en éliminant les mauvaises, en disant non. J'ai compris un jour qu'il fallait faire autrement et donner une chance à l'image de s'affirmer « toute seule ». C'est un processus qui repose sur le travail de l'inconscient plus que sur une analyse de l'image. Il faut que l'image se libère toute seule, comme un contorsionniste de ses chaînes.

Source au 05 12 27 : <http://www.humanite.fr/journal/2005-11-05/2005-11-05-817376>

Luc Delahaye, décision d'un instant

Interview par Philippe Dagen, *art press*, n°306, novembre 2004,

Il y a un an, à New York, à l'occasion d'une exposition, Luc Delahaye a publié *History*, un livre d'artiste qui contient une douzaine de photographies. Certaines ont été prises en Afghanistan pendant les combats qui ont déterminé la chute des talibans. D'autres viennent des territoires palestiniens occupés. On y trouve aussi une image du procès de Slobodan Milosevic à La Haye et une autre de George Bush à l'assemblée générale de l'Onu : des images de l'actualité donc. Si ce n'est qu'elles se distinguent immédiatement de ce qui a été publié dans les magazines, ne serait-ce que par le format, panoramique, et, dans les images afghanes, par l'importance majeure de la nature, des sols, des paysages. La dernière photo du livre montre, observé légèrement en plongée, un voyage organisé de journalistes occidentaux visitant une usine à Bagdad, peu après la guerre – visite « guidée » naturellement. Elle suffirait à indiquer que son auteur ne se compte plus au nombre de ces reporters, après avoir été des années durant l'un des plus célèbres d'entre eux : l'un des membres d'une aristocratie très particulière, les photographes de guerre.

Né en 1962, Delahaye s'est en effet rendu célèbre dans les années 1990 par les reportages qu'il a consacrés aux conflits et aux drames de l'histoire contemporaine, des Balkans à l'Afrique et au Moyen-Orient. Il y a gagné une réputation de risque-tout, aventurier dans le genre dandy et

flegmatique, prêt à tous les risques pour voir et faire voir. Alors que les pouvoirs militaires et politiques de toutes obédiences s'efforcent de contrôler l'accès aux images et leurs diffusions – on l'a vérifié lors de la deuxième guerre d'Irak –, ses images foudroyantes ont rapidement valu à Delahaye de rejoindre l'illustre agence Magnum et de recevoir, entre autres distinctions, la Robert Capa Gold Medal à deux reprises, en 1993 et 2002, et le Prix Niepce cette même année. À la parution de ses photos dans les magazines d'information occidentaux auxquels elles étaient d'abord destinées ont succédé des livres, *Mémo* (Hazan, 1997), *l'Autre* (Phaidon, 1999), *Winterreise* (Phaidon, 2000) et les expositions aux Rencontres internationales de la photographie d'Arles (2000, 2001), au Centre photographique d'Ile de France (2002), à la Kunsthalle de Rostock (2002) et dans de nombreuses manifestations collectives à Madrid, Bradford ou Montréal. C'était là déjà échapper à la définition professionnelle du reporter de guerre, qui travaille pour la presse, que de présenter autrement ses images. Il était donc logique, dans le fil de cette évolution, qu'elles rejoignent des collections muséales, du Centre Pompidou au Los Angeles County Museum of Art, de la National Gallery of Canada à l'International Center for Photography de New York. Et qu'elles changent par conséquent de nature : elles n'appartiennent plus au monde de l'information et à son « temps réel », mais à celui de la création artistique, avec ce que ces mots supposent en matière de distance, de temporalité et de réflexion critique. Dans *History* et dans les réflexions qu'il livre ici, il poursuit la mise en question du statut du reportage dans la société actuelle et, donc, celle de la photographie, de la « bonne image », de l'instant « décisif », de la mémoire de la peinture et de l'engagement de l'artiste. Les œuvres contenues dans *History* et d'autres, en cours de réalisation, feront l'objet d'une exposition à la Maison Rouge en 2005.

Ph. D.

Pour expliquer comment vous travaillez désormais, le mieux ne serait-il pas de prendre un exemple : l'Afghanistan. Comment avez-vous procédé ?

Comme un reporter. Je suis dans les lieux de l'actualité internationale, dans ces moments qui deviennent éventuellement, plus tard, des moments de notre histoire. Je ne travaille ni avant, ni après l'événement, mais pendant. En Afghanistan, il était impossible de travailler avec les talibans. Il ne restait que deux solutions : aller au Pakistan et attendre une improbable ouverture pour pénétrer dans le pays ; ou bien rejoindre l'Alliance du Nord en passant par le Tadjikistan, ce que j'ai fait. J'ai passé la frontière et cheminé dans la vallée du Panshir. Après trois jours, j'ai atteint la plaine de la Shomali – et là, pendant un mois, j'ai attendu que la guerre terrestre commence. L'Alliance du Nord essayait de contrôler les journalistes. Pour échapper à ce contrôle, je suis parti tout seul avec un petit groupe de combattants et je suis resté avec eux, deux semaines, dans une ferme. Entre cette ferme et les premières lignes des talibans, il y avait un no man's land de deux ou trois kilomètres. Tous les matins, à sept heures, les B 52 américains bombardaient les positions des talibans, un rituel. Je montais sur les très hauts murs de la ferme pour faire une photo, et pour prendre l'air. Le reste du temps, nous restions assis sur des coussins dans la pièce principale. On buvait du thé, on mangeait du riz. La vie simple. Peu à peu, on a senti que l'offensive allait arriver. L'agitation augmentait. Un matin, des camions de soldats sont arrivés près de la ferme. Les bombardements avaient duré toute la nuit et ils ne cessaient pas. En début d'après-midi, les échanges de tirs nourris – comme on dit – ont commencé. Et vers cinq heures, c'était l'offensive, à pied, dans le désordre le plus total, moi avec eux, seul avec eux. On courait. C'est alors que j'ai fait la photo du taliban mort, sans doute un des premiers qui aient été tués ce jour-là.

Une image qui pense

En apparence, on dirait le récit d'un reporter.

Oui, j'aime cette simplicité de l'accès aux choses.

Le témoignage est-il une préoccupation pour vous ?

Quand elle est réussie, l'image a forcément une valeur de témoignage. J'avais vingt ans quand j'ai découvert la guerre et la photographie. Je ne pouvais pas dire que je voulais témoigner et changer le monde. Je n'avais pas de bonnes raisons morales : j'aimais l'aventure, j'aimais la poésie de la guerre, la poésie du chaos, et je trouvais qu'il y avait une certaine grâce à passer entre les balles. J'aimais aussi ce désintéressement, cette négligence à percevoir les dividendes – la bonne photo – de mes prises de risque. L'expérience m'intéressait plus que la photo qui pouvait en sortir. C'est cela que j'ai travaillé au fil des années. J'avais deux mots : vitesse, indifférence. La recherche du geste parfait, pur dans son efficacité. Tromper ce qui en soi fait obstacle ; arriver, par une forme d'absence, par une forme d'inconscience peut-être, à une unité avec le réel. Une unité silencieuse.

La pratique de la photographie est une chose assez belle : elle permet cette réunification de soi avec le monde. De temps en temps, seulement. Cet ensemble de gestes qui n'ont pas d'autre finalité que leur propre accomplissement, cela, pour moi, relève très clairement de la performance artistique...

La performance est-elle restée plus importante que les images ?

Non, car il arrive un moment où l'on a besoin de quelque chose de plus, d'une validation de l'attitude, de quelque chose de tangible. D'une photo, par exemple... Il a fallu formaliser les choses et donner à l'image la place qui lui revenait. Mais je crois que la performance, ou simplement l'expérience d'un moment, ajoute réellement une strate supplémentaire à l'image et contribue à sa densité, à sa profondeur.

Pouvez-vous parler de cette formalisation ?

Les mots ne viennent qu'après, après qu'on a trouvé... Être artiste n'est rien, ou pas assez ; ce qu'il faut, c'est être poète : on articule des sons encore informes, on invente ce qui semble une route possible... Pourtant, l'essentiel est là, il ne s'agit jamais que de traduire une attitude et de rationaliser une intuition, en utilisant d'abord ce qu'il y a de spécifique à la photographie. Il y a le refus du style et le refus du sentimentalisme, il y a ce désir de clarté, et il y a la mesure de cette distance qui me sépare de ce que je vois. Il y a aussi la volonté de servir comme un serviteur l'image dans son exigence rigoureuse : porter l'appareil là où il doit être et créer une image qui ne soit ni soumise au réel, ni soumise à une intention – car l'intention du moment sera toujours en deçà de ce que l'on cherche vraiment. Il s'agit d'enregistrer autant de détails que possible et de parvenir à un ordre, sans ôter du réel sa complexité. Enoncer le réel, et créer une image qui soit un monde en elle-même, avec sa propre cohérence, son autonomie, sa souveraineté ; une image qui pense. L'innocence des origines

Des images qui pensent, cela fait nécessairement penser à la peinture. À la peinture d'histoire. Du reste, votre dernier livre s'intitule History.

La peinture d'histoire... Il y a peut-être deux raisons. Les sujets, les hommes photographiés dans le contexte de l'événement historique acquièrent souvent une densité, une dimension qu'ils n'ont pas dans les circonstances ordinaires de la vie. Peut-être parce qu'ils ne sont pas, là, montrés dans leur individualité, mais dans leur signification collective et symbolique. C'est une question de gestes, de gestuelle : il y a le geste empreint de noblesse, comme un signe venu d'une autre époque, et il y a le geste moderne, qui nous semble individualiste et utilitaire. La deuxième raison est assez simple : il n'y a pas vraiment de référence plus récente à ce que je fais. Sans doute parce qu'il y a une discontinuité dans la représentation de l'histoire, depuis les derniers tableaux d'histoire, à la fin du 19^e siècle, jusqu'à aujourd'hui. Si cette tradition avait duré ou évolué de façon linéaire, on n'aurait pas à faire ce grand écart pour situer mon travail.

Quand un roi faisait la guerre, elle était forcément glorieuse et sa représentation forcément épique, sauf exceptions très notables. Puis on a reçu, avec le droit de voter, la responsabilité des horreurs du monde, et la guerre ne pouvait plus être montrée autrement que dans son absurdité. La représentation de l'absurde est difficile, quand le sujet est grave. C'est vrai, il est difficile d'être juste et efficace quand il s'agit de représenter ou de simplement montrer la souffrance humaine.

Il y a Goya : un cri peut-être juste et efficace – mais on ne peut pas crier tout le temps. La dénonciation de l'injustice par la photographie a remplacé la justification religieuse de la souffrance en peinture. C'est une fonction du photojournalisme, la dénonciation, et c'est un progrès en soi. Mais du point de vue de l'art, le progrès est assez limité. Je ne crois pas à l'efficacité d'un art militant. Je crois au contraire que si un artiste veut défendre une cause politique ou morale, il ne le fera bien qu'en servant d'abord la cause de son art. C'est ce que faisait Rossellini, avec toute sa délicatesse : pour faire le portrait juste de Berlin en 1945, il fallait cette intelligence bienveillante, un regard dur et fraternel à la fois, et une véritable confiance dans le principe de l'art. Des exemples, il y en a beaucoup dans l'histoire du cinéma mais il y en a peu dans l'histoire de la photographie ; sans doute parce que le cinéma est « bien né », qu'il n'a pas eu l'enfance difficile qu'a eue la photographie et qu'il n'a jamais rien eu à prouver. L'image de presse intéressante, le plus souvent, est une image brute, celle qui est faite dans une certaine inconscience à l'égard d'elle-même et de ce qu'on attend d'elle, avec une certaine innocence, l'innocence des origines. C'est insuffisant, et c'est bien quand même. Mais le photojournalisme généralement ne fonctionne pas comme ça : il lui faut utiliser l'image, la rendre utile, et de force lui faire « dire » quelque chose. Dans ce mépris de la forme, la victime est rendue misérable par la misère de l'image. Car porter

atteinte à ce qu'on pourrait appeler la dignité d'une image conduit toujours à porter atteinte au réel, à l'intégrité du sujet représenté. Savoir cela, c'est être dans la voie d'un humanisme très discret, mais sincère.

Vers la forme poétique

Comment rendre compte de l'histoire ?

On se demande d'abord : quelle histoire ? Je regarde ce qui m'entoure et je trouve qu'il y a des choses plus importantes que d'autres : cette hiérarchie est le produit de ce que je suis, de l'endroit où je suis né. On n'échappe pas à ça, mais il est important d'en être conscient. Ensuite, je dois accepter de me limiter à ce qui est suffisamment visible, éminemment visible. C'est une porte étroite, mais pour moi il n'y en a pas d'autre : je sais que l'histoire ne se résume pas à ses dates, qu'elle est un mouvement permanent, assez lent et souterrain, mais il se trouve que je travaille sur une propriété de la photographie, qui n'appartient qu'à elle, et qui est sa prétendue littéralité. Enfin, il y a l'insignifiance de ma position : sur le terrain, je fais ce que je peux et c'est tout. Pas de vision omnisciente, pas de position dominatrice, donc pas d'image totale, tentation naturelle du tableau d'histoire.

Cela fait beaucoup de contraintes mais celles-ci sont, comme toujours, autant de points de départ, d'ouvertures possibles. Il y a la possibilité, par exemple, d'introduire une dimension critique dans l'image, et pour y parvenir il suffit presque d'être seulement attentif à ce qu'on enregistre : les choses contiennent leur propre poison, le réel est ironique ; comme au judo, on utilise la force de l'adversaire pour le faire tomber. Il y a la perspective aussi, en concevant le travail comme une série, par les qualités formelles de la série, de composer une sorte de chronique.

Si j'essaie de faire des images uniques, qui «tiennent» par elles-mêmes, qui ne répondent qu'à elles-mêmes, elles n'en appartiennent pas moins à cette série qui se construit petit à petit et elles alimentent ainsi ce qui ressemble à une chronique des affaires du monde. Bien sûr, c'est un récit qui comporte toute ma subjectivité, une certaine dose d'arbitraire et de nombreux blancs, puisqu'il suit le fil aléatoire de mes déplacements à travers le monde, mais c'est très bien ainsi.

Quelle est alors, dans votre travail, la part du document et celle de la fiction ?

Ça marche ensemble... Le document tend vers l'imaginaire, la fiction tend vers le réel. On peut dire que si l'on cherche une forme du vrai par la fiction, le réel, lui, devient énigmatique à force d'être évident. Il y a, dans la photographie documentaire, cette possibilité intéressante de parvenir à une forme poétique. C'est pour moi plus qu'une possibilité intéressante, c'est ce que je cherche. Si une image est assez forte, si elle nous résiste, si par sa cohérence obscure elle échappe en partie à notre entendement, alors, c'est que quelque chose a été gagné sur la réalité.

Philippe Dagen est critique d'art au journal le Monde.

Il vient de publier une monographie sur Jean Hélion aux éditions Hazan.

Voir également les articles :

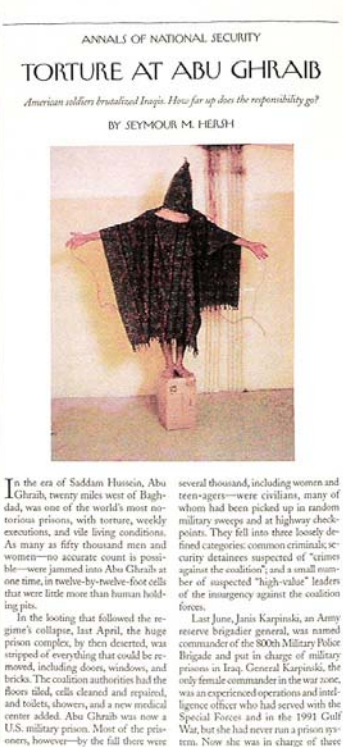
Quentin Bajac, "Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye", in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, Paris, Centre Pompidou, p.28-41

Michel Poivert, "La tentation d'une photographie d'histoire", in *Voir. Ne pas voir la guerre, op.cit.*, p.337-340 [reproduction intégrale de l'article dans le support de cours "Photographier le réel ?", p.128-130]

Soldats américains, Abou Ghraib, Irak, 2003



Images prises par des soldats américains dans la prison d'Abou Ghraib, Irak, octobre-décembre 2003 (le plus souvent photographies et vidéos numériques)



En haut à gauche : Andres Serrano, couverture, *New York Times Magazine*, 12 juin 2005 (commande pour le magazine)

En haut à droite : *New Yorker*, 10 mai 2004, p.42

En bas à gauche : Richard Serra, *Stop Bush*, image digitale téléchargée du site www.pleasevote.com

En bas à droite : Behrouz Mehri, *An Iranian Motorist with the U.S. Flag on his helmet rides past a mural depicting a scene from the torture of Iraq prisoners by US soldiers at the Abu Ghraib prison*, Teheran, 1^{er} juin 2004

L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraib

André Gunthert, *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, p.124-134

Le 17 septembre 2004 s'ouvrait à New York l'exposition "Inconvenient Evidence" ("Documents gênants"). Parmi le corpus des photographies de la prison d'Abou Ghraib publiées depuis le printemps, l'International Center of Photography avait sélectionné dix-sept images, toutes issues de « sources numériques¹ ». Quoique disposées sur des cimaises noires avec leurs légendes se détachant en lettres blanches, les planches réalisées pour l'occasion, folios ménageant de vastes marges autour de formats rappelant les tirages de presse classiques, étaient simplement punaisées au mur et non pas encadrées. Malgré ce compromis avec les codes usuels des expositions d'art, il était clair qu'il s'agissait là de témoignages historiques majeurs, d'icônes « ayant pris place de longue date dans la galerie des images marquantes, aussi immédiatement reconnaissables que celle de Marilyn aux prises avec sa jupe². »

L'accès des photographies des tortures d'Abou Ghraib à ce statut d'exception ne va pas de soi. De Robert Capa à Hocine Zaourar en passant par Nick Ut, les auteurs des "images-monuments³" qui rythment l'histoire du photojournalisme sont pour la plupart des professionnels aguerris. Les clichés de la prison irakienne ont au contraire été réalisés à titre privé par des amateurs. Toutefois, cette caractéristique ne les isole pas radicalement du paradigme, puisque celui-ci comporte - en petit nombre il est vrai - quelques exemples notoires de captation dans des conditions non professionnelles, comme l'enregistrement en 8 mm par Abraham Zapruder de l'assassinat de John F. Kennedy. En revanche, il s'agit des premières images numériques à prendre place dans la série des plus célèbres photographies de notre époque. Si l'on se souvient qu'il y a quelques années encore, l'arrivée de cette technologie était décrite comme un « changement de nature de la photographie », censé remettre en cause « son caractère d'authenticité⁴ », l'accueil réservé aux images d'Abou Ghraib peut surprendre. Contrairement à tous les effets d'annonce, ces photographies ont immédiatement été acceptées comme autant de témoignages crédibles. Leur réemploi au titre d'outils de mémoire confirme qu'elles sont considérées comme relevant de plein droit du régime de l'enregistrement.

Peut-on considérer les icônes d'Abou Ghraib à l'égal de n'importe quelle photographie ? De nombreux commentaires postérieurs à la publication des premières séries ont au contraire souligné les caractères distinctifs liés à leur technique de production, tout spécialement la *multiplication* d'images censée découler d'une large mise à disposition d'appareils numériques et surtout leur *circulation* aussi rapide qu'incontrôlable *via* internet⁵. Ces réflexions de bon sens ont sans doute une valeur d'observation générale, mais ne s'appliquent pas au cas d'espèce des photographies de la prison irakienne. Contrairement aux apparences, le corpus initial des images de torture s'est avéré plutôt maigre, et rien ne permet de déceler les effets de la vitesse des communications dans un processus de publication de six mois postérieur aux prises de vues.

Rappelons comment ces images ont été connues. Le 28 avril, Dan Rather présente au cours de l'émission "60 Minutes II" un court sujet où apparaissent six premières photographies, filmées au banc-titre⁶ (*fig. 2 à 7*). Le 30, Seymour Hersch signe dans le *New Yorker* un article sous le titre "Torture at Abu Ghraib", dont le texte est repris sur le site du journal, accompagné de la reproduction de neuf clichés⁷ (*fig. 16 à 24*). Par rapport aux images fugitives de la première sélection diffusée par CBS, celle proposée par l'hebdomadaire accentue la dimension sexuelle de l'iconographie. Devant l'emballement médiatique, le 5 mai, la chaîne décide de mettre à son tour en ligne les documents dont elle dispose, soit quatorze images (*fig. 2 à 15*), dont une empruntée au *New Yorker*. Les séries proposées par les deux organes de presse se recoupent largement : sept photographies sont identiques, deux sont des variantes - mais de légères différences de cadrage, de dominante ou d'aspect indiquent que les deux groupes d'images sont distincts et proviennent de sources différentes. Les reprises des jours suivants dans la presse mondiale vont systématiquement mêler en un seul corpus ces deux parutions rapprochées. Celles-ci ne sont pas aussi indépendantes qu'on pourrait le penser. Comme l'indique un texte clôturant le reportage initial, la chaîne télévisée, qui possédait ces documents depuis plusieurs semaines, avait reporté leur diffusion à la demande du département de la défense, et s'y était résolue devant la perspective de la préparation de publications concurrentes. Quoiqu'elle se base pour l'essentiel sur la même iconographie que celle à laquelle CBS a eu accès, c'est bien la publication du *New Yorker* qui donne sa tonalité au traitement médiatique de l'affaire : la présentation des photographies par Dan Rather, appuyée sur l'interview du général Mark Kimmitt, tendait à relativiser les « abus » en les décrivant comme des actes isolés, alors que l'article de Seymour Hersch suit les conclusions du rapport Taguba et dénonce une dérive généralisée. Avec la diffusion quasi

simultanée d'un ensemble d'images cohérent et d'informations convergentes par la télévision, la presse écrite et internet, adossée à la crédibilité de journalistes réputés et d'organes indiscutables, c'est un dispositif de grande envergure qui est mis en place en l'espace de quelques jours. Aucune contestation de la véracité des photographies ne sera jamais formulée.

Le 1^{er} mai, le *Daily Mirror* consacre sa une à la révélation de tortures de prisonniers irakiens par les troupes britanniques, sur la base d'un petit groupe de clichés bien différents, de facture classique, en noir et blanc, visiblement réalisées par des professionnels⁸. Ces images suscitent immédiatement le doute, de la part des autorités comme des journalistes. Après une vive controverse relayée par la BBC⁹ (fig. 25-26), le quotidien présente ses excuses aux lecteurs le 13 mai et annonce la démission de son rédacteur en chef, Piers Morgan. La comparaison des deux séquences témoigne d'une remarquable inversion du soupçon, les images numériques ayant été jugées plus crédibles que les photographies argentiques. Pour quelle raison ? Pas plus que n'importe quel document, une image ne peut constituer à elle seule preuve suffisante, mais seulement l'élément d'un faisceau dont l'authenticité se déduit de sa cohérence globale. La crédibilité des photographies d'Abou Ghraib ne provient pas d'une vertu intrinsèque de l'enregistrement. Elle résulte de leur inscription au sein du processus même qui entraîne leur publication : l'enquête criminelle confiée depuis le 31 janvier 2004 au général Antonio Taguba, dont le rapport, présenté aux autorités militaires fin février, a commencé à circuler dans les rédactions et sera rendu public le 5 mai¹⁰.

À quelles conditions une investigation remettant gravement en cause le processus de commandement au sein de l'armée peut-elle être divulguée dans un pays en état de guerre ? Au début de l'année 2004, les dysfonctionnements avérés de la prison d'Abou Ghraib, qui se manifestent par l'éviction de la générale Janis Karpinski, même s'ils font l'objet de signalements¹¹, sont traités avec modération par la presse. Le contexte n'est pas favorable à la critique de l'action armée. Saddam Hussein a été capturé dans la nuit du 14 décembre 2003, la date du premier anniversaire du début du conflit approche : malgré la poursuite des attentats, le gouvernement comme l'opinion publique veulent croire à sa résolution prochaine. C'est au cours du mois d'avril, en raison de l'intensification de la guérilla dans la région sunnite, que la perception des combats évolue. Une série d'images brutales, depuis le lynchage de civils à Falloujah le 31 mars jusqu'à la vision inédite des cercueils de soldats à la une du *Seattle Times*, le 27 avril, a préparé cette inversion de tendance¹². Pour la première fois, selon un sondage réalisé par CBS et le *New York Times* entre le 23 et le 27 avril, une majorité d'Américains (52 %) désapprouvent la manière dont le gouvernement conduit le conflit. Le terrain est désormais propice à l'interrogation des buts et des méthodes de guerre. Émanant de l'institution militaire, le rapport Taguba représente un outil précieux pour la presse. Précis et rigoureux, détaillant sur une cinquantaine de pages les résultats d'une investigation aux conclusions accablantes, il sera la source principale des commentaires journalistiques. Si la véracité des photographies publiées n'est pas discutée, c'est non seulement parce que les sévices qu'elles illustrent y sont effectivement documentés, mais plus simplement parce qu'elles constituent un des matériaux de l'enquête. En corrélation avec des témoignages qui permettent d'en identifier les auteurs, les dates ou les conditions de prise de vue, les images y jouent le rôle de pièces à conviction, explicitement mentionnées comme autant de preuves à charge.

Socle de la crédibilité des documents iconographiques, l'instruction criminelle conditionne également le processus de leur transmission à la presse. Mis en examen pour mauvais traitements, l'un des soldats fait appel à sa famille pour organiser sa défense. Parmi les tentatives effectuées pour mobiliser les responsables politiques ou militaires, son oncle, le sergent en retraite William Lawson, entre en contact par l'intermédiaire du site "Soldiers for the Truth" avec un consultant de l'émission "60 Minutes II"¹³. L'économie de ces échanges s'inscrit dans le cadre des débats houleux qui agitent l'institution militaire depuis le conflit afghan, où l'opposition aux méthodes imposées par le Pentagone se traduit par une « politique de fuites¹⁴ » en direction des médias.

Ces divers éléments de contexte expliquent la lenteur de la circulation des photographies - dont une bonne partie, parmi les premières occurrences publiées, notamment le célèbre "homme à la cagoule" (« Hooded Man¹⁵ »), ont été réalisées le 8 novembre 2003. Les caractéristiques d'un fichier numérique assurant la stabilité de l'aspect des images, à conditions de visualisation égales, l'examen attentif des séries diffusées par CBS et le *New Yorker* permet en outre d'affirmer qu'il ne s'agit pas de documents identiques, mais bien de deux ensembles distincts d'impressions sur papier. Les différences de dominante chromatique des deux séries, les altérations de contours de celle de CBS ou les traces visibles de bandes d'impression sur celle du *New Yorker* sont autant d'arguments suggérant que les documents utilisés par les rédactions ont été des tirages d'imprimante, le cas

échéant reproduits par l'intermédiaire de photocopies couleur. Loin du modèle de l'instantanéité de la communication de fichiers numériques par les médias électroniques, la publication des premières images des tortures d'Abou Ghraib relève de mécanismes qui ne se distinguent en rien de ceux auxquels sont soumises les photographies classiques.

Si ce constat contredit les descriptions de la circulation des enregistrements numériques, existe-t-il d'autres effets dénotant la nouvelle économie des images ? Un premier trait discernable concerne directement le devenir-icône des photographies. Les reprises iconographiques réciproques de la presse écrite et des chaînes télévisées organisaient déjà la multiplication des occurrences visuelles des images de l'actualité : avec les perfectionnements récents du réseau électronique, internet est désormais un troisième acteur de cette redondance, qui contribue à son tour à la production et à la répétition des icônes. Cet aspect qui s'illustre tout particulièrement avec les photographies de la prison irakienne, dès leur première diffusion sur trois médias concurrents, constitue à l'évidence, en augmentant les occasions de mémorisation, un facteur accélérant de la monumentalisation des images.

Le corpus d'Abou Ghraib fournit du reste un excellent cas d'école pour analyser les ressorts de ce processus. Après la diffusion des deux premières séries d'images, de nombreux organes de presse se lancent dans la course aux photographies de torture. Malgré les annonces anticipant le dévoilement de plusieurs centaines, voire plusieurs milliers d'enregistrements, les résultats de cette quête acharnée restent parcimonieux. Seuls les plus grands médias accèdent à de nouvelles images, que les sources octroient par maigres poignées : le *Washington Post* publie cinq photographies le 9 mai, parmi lesquelles le célèbre "homme à la laisse" (« Leashed Man¹⁶ ») ainsi qu'une reprise du corpus initial (fig. 27-31). Ce même jour, le *New Yorker* dévoile un cliché inédit, lui aussi promis à la notoriété (fig. 32). Il faut attendre ensuite le 19 et le 21 mai pour apercevoir deux nouvelles images diffusées par la chaîne ABC (fig. 33-34), puis un groupe de six par le *Washington Post* (fig. 35-40). Compte tenu des répétitions, le corpus total des photographies publiées en l'espace d'un mois atteint à peine la trentaine. Mais la différence est nette entre la persistance mémorielle des images de la première vague, du 28 avril au 9 mai, et celle de la seconde, à partir du 19. Outre l'essoufflement de l'effet médiatique, les sujets ont aussi perdu en attractivité. Alors que la première vague est caractérisée par une forte proportion de photographies à caractère sexuel ou pornographique ainsi que par un ensemble de situations étranges et choquantes, la deuxième témoigne d'une redondance des motifs, voire d'une certaine confusion. À l'évidence, les meilleures candidates à la monumentalisation (l'homme à la cagoule, l'homme à la laisse, le prisonnier menacé par les chiens) sont les images les plus simples, celles dont le sujet est facilement identifiable, sur un mode proche de l'emblème (le martyr, le bourreau et la victime, le dénuement face à la violence). Inversement, les photographies mettant en scène un grand nombre d'acteurs, comportant un décor trop chargé ou une situation qui requiert un effort d'interprétation s'opposent à une mémorisation aisée. Le nombre considérablement moins élevé de reprises pour les images de la seconde vague concourt à une moindre réminiscence.

Reste le trait le moins reconnu, et pourtant le plus spécifique à la pratique récente de la photographie numérique, qui peut contribuer à éclairer la question de la réalisation de ces images. L'une des propriétés les plus surprenantes de cette iconographie a été de nous confronter à la vision souriante des bourreaux dans le moment même où ils se livraient à la torture. Plusieurs commentateurs se sont interrogés sur la situation spécifique autorisant la prise de vue, au mépris de toute censure morale comme de toute précaution juridique. Des réponses rigoureuses ont été formulées, portant sur les conditions de possibilité de la barbarie en temps de guerre¹⁷. Quelques-uns ont proposé de rapprocher ces étranges photos-souvenirs de cartes postales américaines du début du xx^e siècle aux aspects similaires : des scènes de lynchage où les tortionnaires posent avec le sourire pour la caméra¹⁸. Ce parallèle paraît des plus fondés - mais comment expliquer alors l'éclipse de près d'un siècle de ce genre ignoble ? C'est ici que doivent entrer en considération les nouveaux caractères de la photographie.

Le plus frappant, lorsque l'on passe d'une pratique classique au mode numérique, repose dans la disparition de la valeur du cliché. Une image peut être ou non enregistrée, effacée ou conservée, sans autre conséquence que l'occupation de l'espace-mémoire. Cette capacité incite à multiplier les essais et c'est sans doute l'une des découvertes les plus satisfaisantes du nouveau médium que de comprendre qu'une image n'a virtuellement plus aucun coût. Ce caractère modifie concrètement la manière de faire des images. La perception de l'acte de prise de vue se transforme : l'instant privilégié de la pratique argentique se voit dépouillé de son aura - la photographie numérique rend la prise de vue libre et gratuite, c'est-à-dire insignifiante.

Au moins dans un premier temps. Car ce caractère est transitoire : il appartient à l'histoire de la photographie et traduit très précisément un état de seuil, le passage d'une technologie à une autre. Lorsqu'il accueille en 1888 le châssis à rouleau, Albert Londe avertit son lecteur en ces termes : « Cet appareil est réellement très pratique [...]. Nous ferons néanmoins une critique générale des appareils à rouleau tout comme des châssis multiples en ce sens qu'ils peuvent tout d'abord faire négliger la qualité de l'image. L'amateur qui, pour une excursion, n'emporte que six glaces, saura les dépenser avec sagesse et rapportera certainement six clichés étudiés, et par suite intéressants. S'il a une réserve de 24 ou même de 48 préparations, il est bien à craindre qu'il n'en fasse un gaspillage à tort et à travers, et qu'au retour il ne soit obligé de reconnaître que la plupart des épreuves sont médiocres parce qu'elles ont été faites trop hâtivement¹⁹. »

Cette perception ne tardera pas à s'estomper. L'impression d'insignifiance de la prise de vue découle du fait que la nouvelle pratique est mesurée à l'aune de l'ancienne. Cet effet de seuil est typique de l'état contemporain de la photographie numérique, dont l'accès à la pratique de masse a subi une forte accélération en 2002-2003. Sans omettre les considérations plus générales sur les conséquences ravageuses d'un conflit sans justifications, il y a fort à parier que ce trait a joué un rôle d'agent favorable dans la réalisation des photographies incriminées, à l'endroit d'une population récemment équipée d'appareils numériques.

La séquence d'événements qui se construit de l'automne 2003 au printemps 2004 autour des images d'Abou Ghraïb représente une situation d'exception, qui a peu de chances de se reproduire sous une forme proche. Ses conséquences politiques restent à évaluer. Sur le plan iconographique, elle aura apporté plusieurs démonstrations précieuses. Elle contredit d'abord les Cassandre qui annonçaient le déclin de notre sensibilité au langage des images, la disparition de leur capacité à nous émouvoir et à engendrer la pitié. Elle dément les pronostics selon lesquels l'entrée dans l'ère de la photographie digitale devait nous éloigner à jamais des facultés d'attestation de l'enregistrement. Elle prouve enfin de façon exemplaire que l'image numérique appartient à l'histoire de la photographie, dont elle vérifie les fonctionnements et les principes. Abou Ghraïb a fait entrer de plain-pied les photographies numériques dans l'Histoire. On s'en souviendra.

Notes

1. Une première version de cet article a été présentée le 14 juin 2004 dans le cadre du séminaire "Les constructions du visuel", animé par Christian Delage et l'auteur à l'École des hautes études en sciences sociales. Nota bene : les adresses web citées ci-dessous ont été vérifiées à la date du 10 octobre 2004.
Voir : http://www.icp.org/exhibitions/abu_ghraib/index.html (je remercie Xavier Martel de m'avoir signalé cette exposition).
2. Mark DANNER, "Abu Ghraib : The Hidden Story", *New York Review of Books*, vol. 51, n° 15, 7 octobre 2004, http://www.nybooks.com/articles/article-preview?article_id=17430 (je traduis).
3. J'emprunte ce terme à Vincent LAVOIE, *L'Instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001.
4. Anne-Marie MORICE, "Keith Cottingham ou le sujet artificiel", *La Recherche photographique*, n° 20, printemps 1997, p. 20. À la même époque, Régis DURAND estime que : « La photographie semble en effet être arrivée à un tournant de sa brève existence : son évolution technologique atteint le point où elle est en passe de devenir quelque chose de très différent de ce qui la définissait à l'origine (avec notamment la disparition prévisible de toute utilisation de surfaces sensibles au profit d'un traitement entièrement numérique de l'image). », *Le Temps de l'image*, Paris, la Différence, 1995, p. 7.
5. Voir notamment : Michel GUERRIN, Corinne LESNES, "Le numérique et internet bousculent le Pentagone", *Le Monde*, 14 mai 2004 ; Susan SONTAG, "Regarding the Torture of Others", *The New York Times Magazine*, 23 mai 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html?ex=1097726400&en=679fb1b15ae29b34&ei=5070>.
6. Voir : <http://www.cbsnews.com/stories/2004/05/05/601/main615781.shtml> (présentation revue le 5 mai 2004).
7. Seymour HERSCH, "Torture at Abu Ghraib", *New Yorker*, 30 avril 2004, http://www.newyorker.com/fact/content/?040510fa_fact, traduction française par Jean Guiloineau, *Le Monde*, 9-10 mai 2004, supplément "La torture dans la guerre", p. VII.
8. Paul BYRNE, "Rogue British troops batter Iraqis in mockery of bid to win over people", *Daily Mirror*, 1^{er} mai 2004 (article retiré du site <http://www.mirror.co.uk> après le 13 mai 2004).
9. Voir notamment : anon., "Army photos: Claims and rebuttals", BBC News, 14 mai 2004, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/3680327.stm>.
10. Antonio M. TAGUBA, "Executive summary of Article 15-6 investigation of the 800th Military Police Brigade", rapport (version du 5 mai 2004), voir : <http://www.msnbc.msn.com/id/4894001>, extraits traduits par David Boyle, *Le Monde*, 9-10 mai 2004, loc. cit., p. IV-V.
11. Cf. Barbara STARR, "Details of Army's abuse investigation surface", CNN, 21 janvier 2004, <http://www.cnn.com/2004/US/01/20/sprj.nirq.abuse>.
12. Cf. Fabrice ROUSSELOT, "La presse s'arme de critiques", *Libération*, 5 mai 2004, p. 7.
13. Cf. Robert L. MCMAHON, "SFTT Role in Uncovering Abu Ghraib Abuses", site "Soldier for the Truth", 12 mai 2004, <http://www.sftt.org/cgi-bin/csNews/csNews.cgi?database=Unlisted%2edb&command=viewone&id=12>.
14. John MASON, "George Bush et l'occupation de l'Irak. L'effondrement de la droite américaine ?", intervention dans le cadre du séminaire du CIRPES, EHESS, 4 juin 2004.
15. M. DANNER, "Abu Ghraib : The Hidden Story", loc. cit.
16. *Ibid.*
17. Cf. Michel WIEVIORKA, "Irak : hygiène du bourreau", *Libération*, 13 mai 2004, p. 39.
18. Voir notamment : Luc SANTE, "Tourist and Torturers", *New York Times*, 11 mai 2004, <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F20C11F639580C728DDAC0894DC404482>; Susan J. BRISON, "Torture, or

'Good Old American Pornography?', *The Chronicle of Higher Education*, 4 juin 2004, <http://chronicle.com/free/v50/i39/39b01001.htm>.

19. Albert LONDE, *La Photographie moderne. Pratique et applications*, Paris, Masson, 1888, p. 25-26.

Irak : Le numérique et Internet bousculent le Pentagone

Michel Guerrin et Corine Lesnes, *Le Monde*, 14 mai 2004

Les photos sur les tortures à Abou Ghraib ont échappé au pouvoir américain à cause d'une combinaison inédite : appareils numériques et courriels. Sans doute le Pentagone n'a pas pris la mesure de cette révolution technique qui imprègne la vie des soldats.

"J'ai fait des photos de chambrées américaines en Irak, raconte le photographe Laurent Van der Stockt, les soldats ont tous un appareil numérique, un lecteur DVD pour voir des films, des ordinateurs pour surfer sur le Net, écrire à leur famille, leur envoyer des photos. Ils ont 20 ans et ils reproduisent leur american way of life dans le désert."

Le Washington Post du 6 mai 2004 précise que des militaires de la 372e section, au centre des histoires de torture, "avaient accroché des caméras au bout de leur fusil et à leur casque".

Envoyer des messages électroniques est la principale activité "antistress" du soldat. L'armée américaine estime que 4 millions de courriels ont été envoyés en un an, depuis la base de Guantanamo (à Cuba), où sont détenus les suspects liés à Al-Qaida.

Deux précédents auraient dû alerter les autorités américaines.

En janvier 2004, le site Web military. com dévoilait des photos de l'arrestation de Saddam Hussein, tiré d'une cave près de Tikrit. Leur auteur ? Un soldat anonyme. "Il a voulu ramener un souvenir", a dit un proche. L'armée a demandé que l'image soit retirée du site ; ce dernier a refusé.

"Comment peut-on contrôler les centaines d'appareils numériques que possèdent les soldats ?", s'interrogeait alors un général.

Le deuxième cas est une photo, prise le 7 avril 2004, représentant vingt cercueils recouverts du drapeau américain, dans un avion-cargo en partance du Koweït pour les Etats-Unis. L'image a été prise sans autorisation par Tami Silicio, employée sur la base.

Depuis 1991, le Pentagone interdit ce type de photos. Le document a été diffusé sur des sites Internet, avant que la presse ne suive. Tami Silicio a perdu son travail. Laurent Van der Stockt se promène régulièrement sur Internet.

"C'est hallucinant de voir comment les photos de la torture et de la guerre sont partout incontrôlables", dit-il.

Devant le Sénat, le 7 mai 2004, le secrétaire à la défense, Donald Rumsfeld, laissait échapper son impuissance : "Nous fonctionnons dans une situation de guerre avec des contraintes édictées en temps de paix, à l'âge de l'information, quand tout le monde se promène avec des appareils numériques et prend ces photos inimaginables et, ensuite, les fait circuler dans les médias, au mépris de la loi, à notre surprise, alors qu'elles ne sont même pas encore arrivées au Pentagone."

Selon certaines sources, le Pentagone chercherait à revoir l'usage des appareils photo par les soldats ainsi que les échanges de mails avec les familles.

Foutaise, semble lui répondre Peter Howe, ancien responsable de la photo de Life, cité sur salon.com : "Les photos de guerre, avec le numérique, peuvent désormais faire exploser le contrôle du Pentagone."

Et Jean-François Le Mounier, responsable de la photo à l'AFP, d'oser une comparaison : "Le transistor, écouté par les appelés en Algérie, a fait échouer le putsch des généraux ; la photo numérique bouleverse les plans de l'armée américaine en Irak."

Source: http://www.politiqueglobale.org/article.php3?id_article=631

Adnan Hajj, Beyrouth, Liban, 2006



Adnan Hajj, Beyrouth, Liban, 2006 (original)



Adnan Hajj, Beyrouth, Liban, 2006 (image retouchée avec Photoshop)

L'affaire Adnan Hajj: première manipulation emblématique de l'ère numérique

André Gunthert, mardi 8 août 2006

[voir le premier article diffusé sur le net traitant de la manipulation de l'image sur : http://littlegreenfootballs.com/weblog/?entry=21956_Reuters_Doctoring_Photos_from_Beirut&only pour une version en français, voir le texte et les illustrations des pages suivantes ou sur : <http://laboiteaimages.hautetfort.com/archive/2006/09/08/la-guerre-des-images.html>]



Pendant plus d'une dizaine d'années, pour montrer les manipulations permises par l'image numérique, les manuels de *visual studies* n'ont eu recours qu'à une seule illustration: l'altération du visage d'O. J. Simpson en couverture de *Time*. Remontant à 1994, cet exemple canonique était bien antérieur à l'essor de la pratique de la photographie numérique, à partir de 2003. Pourtant, malgré l'annonce répétée d'une marée d'images retouchées, les exégètes n'avaient eu jusqu'à présent que quelques cas bien innocents de rafistolages cosmétiques à se mettre sous la dent. A en juger par les effets produits par l'affaire Adnan Hajj, nous disposons maintenant du premier exemple emblématique de manipulation de l'ère de la photographie numérique.

Mise en ligne le 5 août dernier sur le site de Yahoo!, cette photographie siglée Reuters d'un raid sur Beyrouth (*ci-dessus, image de gauche*) a rapidement attiré l'attention des blogueurs, à commencer par Jeff Harrell, qui rendait public dès samedi ses soupçons: la colonne de fumée s'élevant à gauche de l'image, avec ses formes répétitives, semblait visiblement copiée à l'aide d'un outil de retouche numérique. Malgré le caractère grossier de l'altération, celle-ci avait pourtant échappé aux éditeurs de Reuters. De fait, elle n'a pu être repérée que grâce à un concours de circonstances précis. Dans le contexte de "guerre des blogs" entretenu par le conflit libanais, les sites pro-israéliens ont accueilli avec irritation les images du massacre de Cana, dont le caractère poignant a entraîné un revirement de l'opinion publique américaine, suivi du premier cessez-le-feu depuis le début des hostilités. Compte tenu des effets produits par les images émanant du camp arabe, les blogs favorables à la poursuite du combat ont soumis celles-ci à une critique systématique, discutant les dates ou les circonstances, voire dénonçant des mises en scène. Auteur de plusieurs clichés de Cana reproduits par la presse, le photographe libanais Adnan Hajj était partie prenante du corpus contesté: c'est dans ce cadre que la retouche de l'image du raid sur Beyrouth a été décelée, avant qu'un second cas de manipulation ne soit à son tour remarqué, toujours par Jeff Harrell.



Largement reprise sur le réseau, cette double dénonciation allait rapidement forcer Reuters à désavouer le photographe. Dans un communiqué du 7 août, l'agence assure faire preuve "d'une tolérance zéro pour toute image retouchée", informe qu'elle a retiré les 920 photographies du pigiste de sa banque d'images, et qu'elle cesse toute relation avec lui. En faisant circuler une autre image, donnée pour être l'original du cliché retouché (*ci-dessus, image de droite*), elle accrédite définitivement l'hypothèse de la manipulation. Malgré cette réaction, Reuters n'en sera pas moins qualifié par les blogs conservateurs d'organe vendu au Hezbollah. Publiée dès samedi sur le site de dessins satiriques Cox And Forcum, une caricature résume la vision des conservateurs en une synthèse cruelle, qui témoigne des dégâts provoqués par cette affaire (dialogue: - *Celui-ci est vivant! - Peut-on arranger ça sur Photoshop?*).

Des dégâts sans commune mesure avec l'objet apparent de la manipulation. A quoi bon ajouter un peu de fumée sur la photographie d'un bombardement, qui plus est de façon si maladroite? Les blogs pro-israéliens, pour lesquels l'objectif visé est avant tout d'exagérer la portée des dégradations, décrivent Adnan Hajj comme un "militant" et supposent que son but était d'amplifier l'aspect dramatique du raid. C'est cette hypothèse qui donne à l'affaire son relief particulier. A la différence des exemples attestés de retouche "cosmétique", cette interprétation attribue au photographe l'intention d'avoir voulu modifier l'information véhiculée par l'image. Une autre lecture est possible. Les nombreux défauts de la retouche, nettement visibles sur des reproductions de grand format, semblent indiquer une intervention hâtive et bâclée. On peut penser qu'il s'agissait pour l'auteur de donner plus de caractère à une photographie un peu fade, pour la rendre plus attractive et donc plus vendable. Tout comme l'absence de réaction initiale de la part de l'agence qui a diffusé ce cliché, la mauvaise qualité de la retouche dévoile les circonstances réelles de la production de l'information, le rythme "industriel" de la circulation et de l'exploitation des photographies. Seule une attention exceptionnelle a permis d'identifier un défaut qui, en petit format, dans les conditions habituelles de consommation des images, serait vraisemblablement passé inaperçu.

Le fait d'avoir voulu améliorer le cliché témoigne aussi des contraintes stylistiques qui pèsent sur le photojournalisme professionnel. Plutôt qu'une image authentique, il faut à la presse une image *intéressante*: tel semble bien avoir été le réflexe à l'origine de la manipulation. Dans cette hypothèse, on comprend qu'augmenter la densité d'une colonne de fumée qui existe réellement peut paraître un péché véniel, à peine plus grave que de corriger le contraste ou la saturation des couleurs (modifications également effectuées sur l'image). Constatons enfin que la réaction des responsables pris la main dans le pot de confiture n'a pas changé: numérique ou pas, la "tolérance zéro" reste la règle affichée pour les images retouchées. Pourtant, ce n'est pas la pratique de la retouche qui est rare, mais bien le fait de la repérer. Comme dans l'exemple d'O. J. Simpson, la modification est ici particulièrement visible, en raison de sa maladresse - ce qui est tout à fait exceptionnel. C'est paradoxalement ce trait qui garantit à la photographie d'Adnan Hajj de demeurer dans les annales de l'histoire visuelle comme un parangon de retouche numérique.

Références:

Jeff Harrell, "Adnan Hajj isn't even trying anymore", *The Shape of Days*, 05/08/2006.

Jeff Harrell, "Another faked photo by Adnan Hajj", *The Shape of Days*, 06/08/2006.

Richard North, "Qana, The Director's Cut", *EU Referendum*, 05/08/2006.

"First Casualty", *Cox And Forcum*, 06/08/2006.

"Reuters withdraws all photos by Lebanese freelance", Reuters, 07/08/2006.

Source au 07 11 19 : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/08/08/204>

La guerre des images

Alain Korkos, *La Boite à Images*, 8.9.2006 [certains termes de l'auteur sont peu appropriés au langage écrit]

Que ce soit pour lisser la peau tavelée du jeune marié ou pour truquer une image à des fins politiques, la retouche photographique existe depuis l'invention de la photographie - ou presque.

J'avais publié, dans le Manuel à l'usage des petites Staline de banlieue, des photographies truquées datant de la Commune de 1871 et j'avais rappelé que ce genre de manipulation existait avant même l'invention de la photographie, en citant pour exemple *le Sacre de Napoléon* peint par David. La manipulation d'images à des fins politiques ne date pas d'hier, et il n'est pas étonnant qu'elle fleurisse de nos jours avec le perfectionnement des techniques. Avec parfois quelques couac aussi, dont la récente *affaire Adnan Hajj* nous fournit une belle illustration.

Le 5 août dernier, l'agence *Reuters* diffuse cette image du bombardement de Beyrouth par les Israéliens :



La tricherie est éventée le jour même par Charles Johnson sur son blogue www.littlegreenfootballs.com [voir http://littlegreenfootballs.com/weblog/?entry=21956_Reuters_Doctoring_Photos_from_Beirut&only]. Il nous révèle que l'auteur de la photo a utilisé la fonction "tampon" de Photoboutique pour dupliquer la fumée, sans oublier quelques immeubles par la même occasion :



Et l'on voit par là que Adnan Hajj ne maîtrise pas bien l'objet. N'importe quel photoboutiquier un tant soit peu expérimenté eût fait beaucoup mieux ! Résultat des courses : le photographe bidouilleur s'est fait virer de *Reuters*.

L'affaire avait également été dévoilée par le blogue The Jawa Report qui prouva aussi que Adnan Hajj avait truqué d'autres photos le 2 août dernier :



Nous sommes censés voir trois missiles alors qu'il n'y en a qu'un, dupliqué deux fois.

Au risque de choquer, je dirai que l'affaire du bombardement de Beyrouth - dont on peut lire les très intéressants développements sur cette page de la Wikipedia, est tristement banale [http://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_des_photos_d'Adnan_Hajj]. Nous sommes abreuvés de vidéos et de photos truquées, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Que l'on songe, par exemple, aux photos publiées par la presse à emballer le poisson qui nous montrent régulièrement des couples illégitimes de vedettes n'existant que sur le papier. Que l'on songe à toutes ces photos de chanteuses auxquelles on a ajouté des seins, allongé les jambes, gommé les bourrelets.

De nos jours, la manipulation naît dans les bas-fonds de la presse pour grandir dans ses étages. Une foule d'exemples amerlocaïns relevant de la politique ou du *pipeule* est fournie sur cette page de l'indispensable Dartmouth College. [http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/]

Souvenons-nous de l'affaire *Brian Walski*, par exemple. En avril 2003, ce photographe du *Los Angeles Time* livra cette image d'un soldat britannique à Basra, en Irak :



Image bidon qui raconte une histoire inventée grâce à la compilation de deux photos :



Rien que de très banal, disais-je.

Nous vivons une époque où il est impératif de ne plus croire en la véracité d'une image, une époque où l'on nous ment à tout bout de champ. Apprenons à faire avec en aiguisant notre regard, cultivons la suspicion au risque de sombrer dans la paranoïa, et tout ira presque bien dans le pire des mondes.

Sauf que...

Sauf que certains veulent se croire encore plus malins que les trafiquants d'images. Profitant de leur confortable position de chevalier blanc, ils abusent le monde ou s'abusent eux-mêmes.

Rien qu'un exemple éclairant, toujours à propos de cette *affaire Adnan Hajj*.

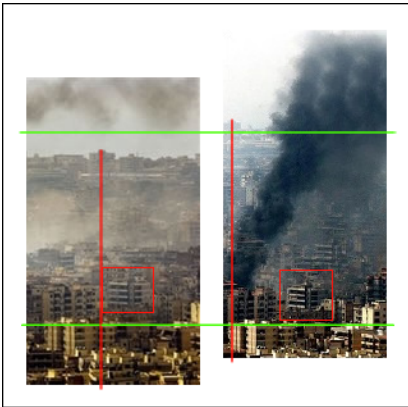
Fort de sa découverte concernant le bidonnage du bombardement de Beyrouth, le ouèbemaistre de littlegreenfootballs.com publie peu après une photo qui, selon lui, serait l'image originale trafiquée par Adnan Hajj. Il s'agit d'un cliché pris le 26 juillet 2006 par Ben Curtis pour *Associated Press* :



Et ledit ouèbemaistre, de mettre en ligne une animation prouvant qu'il s'agit bien de la même image :



Sauf que voilà, seul un tiers de la photo est commun, et bizarrement, la petite maison sur la hauteur n'est pas dans le même axe vertical si l'on prend comme point de référence l'immeuble entouré d'un carré rouge :



Ce seul point nous indique que nous n'avons pas affaire à la même photo. La chose se confirme si l'on se réfère à la ligne verte du bas nous montrant que la position de l'immeuble encadré de rouge est différente. La ligne verte du haut nous indique, elle, que la hauteur de la colline a considérablement varié ! Elle a grandi à un point tel que c'est impossible et l'on va bientôt comprendre pourquoi (voir plus bas les points 1. et 4.).

Un peu plus tard dans la journée, l'agence *Reuters* reconnaissait "l'erreur". Elle publiait le lendemain la photo originale d'Adnan Hajj, avant retouche :

Cliquez sur les images pour les voir en plus grand



Photo originale



Photo retouchée

Peut-on accorder du crédit à *Reuters*, qui diffusa plusieurs photos bidon d'Adnan Hajj sans jamais sourciller ? Oui. Ces deux photos n'en sont qu'une, en voici une preuve parmi d'autres :

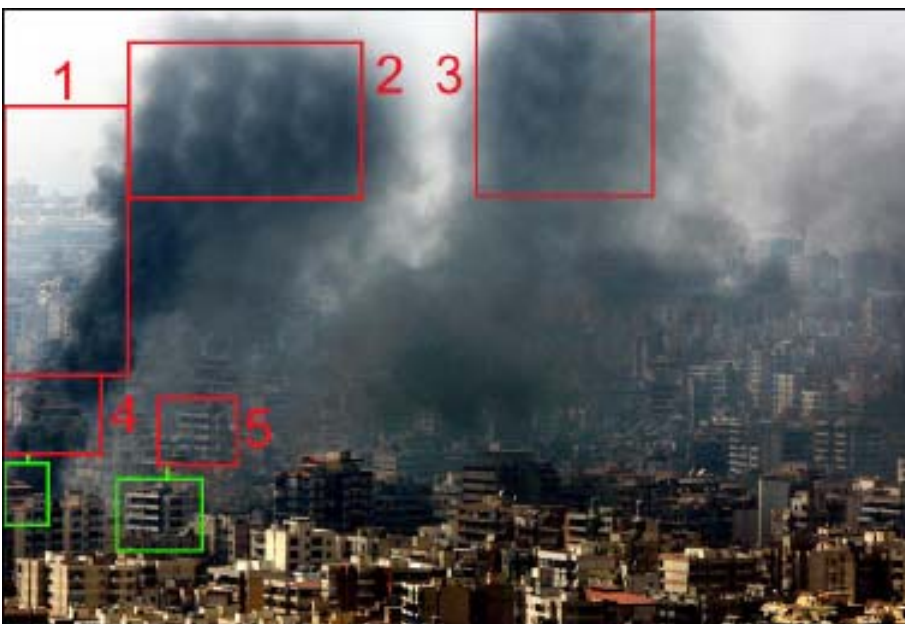


À gauche, un extrait de la photo originale ; à droite la photo retouchée. S'il est une chose que l'appareil photographique le plus rapide au monde ne peut capter de manière absolument identique sur deux prises de vues différentes, c'est bien la fumée qui a la mauvaise habitude de se déplacer plus vite que son ombre. Ici, on s'aperçoit que la découpe du panache est absolument identique. Il s'agit bien de la même photo. Les immeubles au-dessous sont différents, certes. L'explication est fournie quelques lignes plus bas, aux points 1 et 4.

On voit par là que le ouèbemaître de littlegreenfootballs.com s'était un peu emballé, avait pris ses désirs pour des réalités. L'erreur est humaine, ne lui jetons pas la pierre. Il publia ensuite la photo originale divulguée par *Reuters*, sans un mot d'excuse à l'attention de ses lecteurs.

Domage.

PETIT EXAMEN DES RETOUCHES EFFECTUÉES PAR ADNAN HAJJ



1. Cette partie de la colline a été déplacée vers le haut afin d'exagérer le côté tapi, vulnérable de la ville.
2. et 3. La fumée a été dupliquée au tampon.
4. et 5. Les immeubles ont été dupliqués au tampon.
6. Le bas de la photo a été coupé, afin d'enfoncer encore un peu plus la ville. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder à nouveau la photo originale ci-dessous. La partie encadrée de rouge est celle qui a été ôtée :



Enfin, le contraste a été accentué sur toute la surface de l'image afin de la rendre plus dramatique.

CADEAU BONUS

L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, académique institution s'il en est, dispose d'un blog intitulé Actualités de la recherche en histoire visuelle. À propos de l'affaire Adnan Hajj, on peut y lire ceci en date du 8 août :

Pendant plus d'une dizaine d'années, pour montrer les manipulations permises par l'image numérique, les manuels de visual studies n'ont eu recours qu'à une seule illustration: l'altération du visage d'O. J. Simpson en couverture de Time. [1994](...) A en juger par les effets produits par l'affaire Adnan Hajj, nous disposons maintenant du premier exemple emblématique de manipulation de l'ère de la photographie numérique.

L'auteur de ces lignes semble avoir oublié l'affaire Brian Walski de 2003, qui fit pourtant bien du bruit dans le landernau. Le même auteur publie un dessin de presse résumant l'affaire, sans en comprendre tout le sel :



Source : <http://www.coxandforkum.com/archives/000903.html>

Allusion au fait qu'un cliché peut être photoboutiqué, mais aussi rappel d'une autre photographie d'Adnan Hajj qui fit couler quelques filets d'encre une poignée de jours plus tôt :



A rescuer carries the body of a toddler victim of an Israeli air raid on Qana that killed more than 60 people, the majority of them women and children, in south Lebanon, July 30, 2006. REUTERS/Adnan Hajj (LEBANON)

Cette image honteuse d'un sauveteur exhibant un gamin sous les objectifs des reporters évoque - involontairement - une célèbre photographie de guerre prise par Eugene Smith en 1944 à Saipan. Cette île, qui fait partie de l'archipel des Mariannes dans le Pacifique, avait été investie par les Américains pour y déloger les Japonais.





Zbigniew Libera, *Liberation (Bush's Dream)*, 2003, paru en couverture du magazine *Przekrój* le 13.04.2003, C-print, 120x180 cm, tiré de la série *Pozytywy* [Positif], 2002-2003