

Vaucelle, C. (1998) **La madone algérienneby Hocine** Paper for André Rouillé 'Du document a l'expression: le document' course, UFR Art, Philosophique, et Esthétique, Paris VIII, France, 1998.

Aujourd'hui la photographie a envahi l'existence de l'homme; elle est devenu un élément familier de la vie et le grand public ne s'interroge plus sur sa valeur. Il est admis communément un «pouvoir de crédibilité» à la photographie. Elle est la trace d'un réel; or, ce jugement a été approfondit. En effet, la photographie est l'objet présenté; son authenticité n'est pas discutée, parceque elle ne témoigne que par sa présence. Il n'en est pas de même pour l'authenticité de son image, dont il est indispensable avant de l'accepter, de connaître l'exacte valeur en tant que document. Puisque l'image photographique peut être construite de toutes pièces et n'avoir aucun rapport avec la réalité, alors, sa valeur documentaire repose sur la croyance et la confiance. La photographie de presse répond, elle, a des codes spécifiques afin d'attirer l'attention du lecteur; elle est censée illustrer la vérité, or, à l'aube d'un siècle virtuel, le mensonge par la presse à déjà été maintes fois décelé: la photographie a pu fabriquer des événements. Maintenant, il est désormais possible de transformer l'information, la confiance dans une image quelconque n'étant plus possible, nous allons tout droit vers une autre réalité, celle de l'hyper-réalité. Il m'a paru très intéressant d'étudier une photographie de journaliste, qui à l'heure où l'on ne croit plus en rien, a pu recommencer à jouer de codes classiques liés à la société industrielle, a pu ainsi reprendre sa place de document en première page de nombreux magazines de tous pays; cette photographie est celle de cette femme qui a été surnommé «la madone algérienne». Afin d'introduire cette image du photographe reporter HOCINE, nous allons comprendre le contexte dans lequel elle a été projetée. Nous étudierons la photographie comme témoin de son temps, en comprenant le rôle du reporter dans cette entreprise; puis, nous analyserons la photographie de

presse et les moyens de la rendre crédible ou non, puis nous associerons l'oeuvre d'HOCINE aux documents actuels en montrant son caractère documentaire.

La photographie est essentiellement une information de caractère visuel provenant d'un temps passé. Au début de son apparition, elle était vue comme une prise impartiale et directe du réel, dans laquelle l'intervention humaine serait négligeable. Le photographe s'est promené à travers le monde de son temps avec son appareil, captant les scènes qui se présentaient devant ses yeux, qui lui semblait avoir un intérêt par leur contenu, et auxquelles il donnait, en tant que participant à son époque, sans en être probablement conscient, une valeur particulière. Il cherche tout d'abord à fixer un instant. Une partie du monde a été saisie en un instant précis; le choix de l'image se fera en fonction du résultat attendu, l'homme qui a été présent à ce moment-là pourra même être surpris; «Le photographe est un témoin, un témoin de son époque» comme l'écrit Pierre MAC ORLAN dans «Pensées sur l'art». Le sujet importe peu, tout photographe est un reporter qui s'ignore; il peut être bon ou mauvais, savoir regarder ou passer sans voir; mais où ce qui a été fixé sur le «miroir à mémoire» a comme origine une scène qui a existé à un moment donné. L'importance prise par la presse encore aujourd'hui nous rend naïf; en effet, au lieu de lire un article de vingt pages, nous allons simplement regarder les photographies et nous croire informé. La puissance d'illusion de la photographie de presse est protégée par sa caractéristique d'être «document», par ce que communément nous pensons: «le reporter nous apporte son témoignage personnel de ce qu'il a vu», et ainsi pouvons nous qualifier la confiance d'«aveugle»! Le photographe qui rapporte une information à sa manière peut même la créer. Sa présence à un instant donné, en un lieu, peut conduire à des réactions qui constituent le «pseudo-événement», terme employé par Daniel J. BOORSTIN dans son livre «l'image ou ce qu'il advient du rêve américain». Dans la société industrielle où l'industrie est le moteur du capitalisme la photographie n'est qu'un outil né de cette industrialisation; à l'heure actuelle,

l'industrie n'étant plus le moteur du capitalisme, la photographie n'est alors plus l'instrument privilégié du développement de l'information. De plus, le nombre d'informations à présenter régulièrement au public ne doit pas baisser; si la production des événements est indépendante du journaliste, la consommation par le lecteur du quotidien et du périodique reste constante. D'où la recherche renouvelée d'images photographiques neuves donnant «un coup de phare» sur une actualité qui ne le méritait pas et qui prend par là même une importance anormale. Le document photographique peut être intéressant par les éléments de son contenu: une forme, un objet, un costume permet de mieux connaître son développement: il porte le témoignage de son époque. Il est possible de dater une photo par son sujet; on peut reconnaître souvent l'appartenance nationale et même l'auteur. Des styles apparaissent, s'influencent, évoluent, meurent: c'est le cycle de vie du document. Il permet de mieux connaître un pays, un groupe social par exemple. Dans une lettre au *Daily telegraph* du 6 octobre 1964, Graham Greene déclare à propos de la torture au Viêt-nam du Sud «Ce qu'il y a de nouveau dans ces photographies de tortures publiées par la presse britannique et américaine, c'est qu'elles ont été prises avec l'approbation des tortionnaires et publiées sans aucune condamnation». Il soulève ici le problème de la prise de vue et de la publication. Certaines photographies sont décalées par rapport aux tendances en cours, d'autres non; le rédacteur en chef d'un journal ne peut pas se permettre sans danger de ne pas tenir compte du public qu'il veut toucher. Suivant son tempérament, il peut prendre des risques, mais limités. C'est pourquoi l'étude des photographies publiées permet de comprendre l'époque, le goût, la sensibilité et l'appréhension du réel. Les images sont «codées», c'est-à-dire que certains codes peuvent nous frapper dans des photographies par leur caractère récurrent. Dans la presse quotidienne, le genre de l'image, le cadrage, la place réservée sur une page particulière, sur la première, et la légende sous toutes ses formes diffèrent selon le public et le pays. Nous pouvons comparer cela à de la photographie publicitaire ou le but est toujours d'atteindre le public, de lui faire ressentir une émotion. Le reporter doit jouer avec l'affect pour répondre à la demande du public qui se lasse de plus en plus des photographies documentaires. Cette attraction pour la photographie et cette puissance d'impression l'ont fait utiliser pour la

propagande; c'est le cas de cette photographie de Cecil BEATON, après *le raid* en 1940, qui montre une petite fille blessée sur un lit d'hôpital, la tête bandée, encore terrorisée et tenant dans ses bras la poupée sauvée du bombardement, a été utilisée comme affiche dans une campagne de la Croix-Rouge américaine et a influencé grandement la position des Etats-Unis envers la Grande-Bretagne. Puis, le photographe reporter à commencer à reconstituer la scène, car parfois il n'était plus sur le lieu au moment de l'événement: c'est le cas de Joe Rosenthal reconstituant la scène du hissement du drapeau américain du 2 février 1945. Ensuite, le mensonge de la photographie de presse a fait son apparition: la scène est inventée de toutes pièces et l'image photographique n'a rien avoir avec la réalité. En fait nous pouvons dire que l'image photographique interprète le réel à la suite de choix successifs, de l'appareil, de l'émulsion, de l'éclairage, etc.. D'après le philosophe français G. Gusdorf «l'image ne nous dit rien, ou bien elle nous dit autre chose que ce qu'elle veut dire en réalité. De plus, les critères de véracités ne sont en général pas utilisés ni pour les photographies d'hier ni pour celles d'aujourd'hui. D'autres éléments, souvent affectifs, entrent en jeu pour le choix; le côté anecdotique l'emporte souvent. Il est intéressant de noter combien la bonne photo est dépouillée mettant en lumière le principal et laissant se perdre l'accessoire. Le document photographique peut être chargé d'une certaine beauté recherchée; il se peut que les clichés les plus typiques possèdent cette simplicité et cette tenue qui rendent plus fortement présents les acteurs ou les objets de la scène. Par exemple, Dorothea Lange recherche l'expression; en effet, dans la célèbre oeuvre «la cueilleuse de pois avec ses enfants» de février 1936, les enfants cachent leur visage dans les épaules de leur mère, dont l'allure et la physionomie reflète la désolation et l'anxiété devant l'avenir. L'auteur se plaignait du succès de ce cliché qui fut abondamment reproduit. Nous pouvons essayer de comprendre en quoi la douleur présente sur une photographie peut apporter à la photographie un caractère documentaire. D'une part, la mort paisible n'est pas émouvante; seule la famille du mort ressent une émotion puisque c'est l'être cher perdu; elle ne nous concerne pas. Par contre si la photographie montre le mort entouré de ses proches endeuillés, elle devient rapidement plus dramatique par la vision des vivants touchés par la mort et qui expriment leur douleur. L'image prend une

nouvelle dimension, parceque elle montre des hommes en pleine vie et qui souffrent. Le spectateur ne peut rester indifférent; le tragique de la situation de crise apparaît en grande lumière. De même, l'image de la mort violente, corps disloqué, mutilé, traces de lutte, possède un impact différent et la thanatophobie joue plus facilement; immédiatement apparaissent à l'idée la guerre et l'accident. Les photographes de guerre tentent de donner l'image la plus dramatique de la lutte: ils ne recherchent passpécialement l'horreur ou le sensationnel, comme ces images du soldat américain devant le Japonais qu'il vient de tuer; l'un, vu de dos, a encore son revolver à la main, l'autre fume déjà une cigarette en contemplant sa victime. Une demande malsaine des lecteurs, à laquelle on présente les images des morts violentes, fait apparaître à la une les condamnés du tribunal de Nuremberg, l'aviateur éjecté de son avion, le coureur automobile qui a raté son virage etc..Dans le cas de la mort violente, comme dans celui de la mort paisible, la scène devient plus dramatique lorsque l'on y voit des vivants. Dans la presse se multiplient les publications d'image de mort tragique. Les journalistes jouent sur un certain goût morbide du public qui n'est pas nouveau. D'ailleurs, plus impressionnante que l'image de l'homme mort est celle de l'homme qui va mourir: l'appareil photographique a saisi le dernier moment de l'homme vivant. L'image de la mort est plus terrible quand elle est seulement évoquée: comme la madone Algérienne qui montre sa douleur face au massacre de ses huit enfants, ici aussi la légende est très importante; cette légende permet de nous guider vers ce que l'on perçoit des codes présents sur le cliché: l'affliction et la détresse. À travers cet historique de l'image documentaire, nous comprenons qu'aujourd'hui il est d'autant plus difficile de faire passer une émotion douloureuse à travers des clichés qui se sont banalisés à cause de leur reproduction abondante.

Nous sommes passés de l'information à l'émotion, ce basculement du statut de l'image a provoqué un brouillage des limites entre privé et public. En effet, en prenant cette photographie d'un instant personnel de cette femme algérienne: la découverte de ses huit enfants morts, le photographe lui a volé une partie de sa

vie privée; en diffusant cette photographie dans le monde entier, la vie privée de cette femme est devenue publique. Cette femme jusqu'alors inconnue de tous est devenue médiatique. Ce haut statut médiatique n'est pas le même que Lady Di. En effet, toutes les images se rapportant à Lady Di ont un intérêt pour une grande partie de la population; or, cette femme algérienne n'a d'intérêt que par cette photographie, image représentant la situation en Algérie à un moment donné. Depuis son apparition sur tous les journaux du monde, il se peut que son statut médiatique ait changé, dans le sens où la population s'intéresserait à connaître le devenir de cette femme (dommage puisqu'elle a disparue d'après le reporter HOCINE). Le but de cette photographie était donc comme toute photographie de reportage de faire passer un message. Il est intéressant de voir qu'en première de couverture du journal «l'Express» du mois de décembre 1997, se trouvaient la madone algérienne et Lady Di comme les deux événements chocs de l'année. Nous savions l'importance médiatique de la princesse, mais nous n'avions pas idée de ce que représentait la madone aux yeux de tous. Deux styles de photographie de reportage ont été mis ici en parallèle. Un journaliste de l'express l'exprime très bien en qualifiant le cliché de la madone «d'une image juste», et le cliché de Lady Di de «juste une image». De toutes façons un seul et même cliché de la madone est apparu dans les journaux, montrant l'importance symbolique de ce qui est arrivé à cette femme. Cela ressemble donc fortement à une photographie documentaire. Le prétexte du photographe est d'être professionnel, de travailler pour une agence, de ne s'être fait en aucun cas de l'argent sur cette photo puisqu'il est salarié; cela nous assure-t-il la crédibilité de cette photographie? Le problème est que cette photographie joue sur nos émotions. À cause de l'abondance de clichés «trichés» où la mise en forme a été fait de A à Z, comme ceux de la guerre du golfe par exemple, nous ne croyons plus en ces oeuvres documentaires, les reporters jouent alors de plus en plus sur l'émotion. Ici cette photographie fait bien appel à nos affects. Elle est donc moins documentaire, car elle a perdu sa crédibilité moderne et joue sur l'émotion pour nous faire croire au vrai de la scène. Ce nouvel aspect propre à l'image documentaire a été causé par l'effondrement du capitalisme industriel. Nous entrons dans une nouvelle forme de communication, le capitalisme virtuel. Toutes les informations ne sont pas

contrôlables, la structure des réseaux n'est pas fiable. Il est alors intéressant de comprendre comment cette photographie, dépassée par les nouvelles formes de communication: télévisions, reportage en direct par satellite., a pu s'imposer avec tant de force. Les gens en temps de **crise** comme aujourd'hui se réfugient dans les stars. Lady Di est le symbole de toute une génération, représente le femme indépendante qui nous montre de nouvelles valeurs, cela a été une tragédie de la perdre; alors, comment imposer cette femme algérienne? Parceque elle est l'autre côté du symbole, elle représente une étape actuelle aussi bien pour l'Algérie que pour le monde entier, la guerre montre la crise, les gens malheureusement ont besoin de «boucherie» pour comprendre le mal d'un pays. Nous assistons en ce moment à la fin d'une période de l'histoire algérienne, cette photographie nous montre la fin d'une période de l'histoire photographique. Comme le déclare Alexandre ADLER dans «courrier international»: «Comme dans une pièce shakespearienne, cette fin s'annonce, dans ce pays supérieurement doué pour la tragédie, par des flots de sang, les râles des innocents, les imprécations confondues des assassins et des victimes.» Ainsi, une photographie du reportage de cette situation ne peut qu'être violente. La photographie documentaire n'est pas encore morte, la photographie de la madone en est le témoin. Pierre LEVY explique que: «même si la photographie n'est pas en soi moderne, ses conditions de développement ont actualisé ses virtualités modernes.» La photographie documentaire dominera la modernité aussi longtemps qu'elle lui conviendra. Elle s'établira face à des pratiques alternatives. Cette photographie est alors documentaire, car elle répond aux besoins globaux de la société; elle est là pour susciter la confiance sur les demandes sociales et a la faculté de les exaucer. La main de l'homme est ici liée à la machine, ce n'est pas encore une image incontrôlable qui nous parvient en temps réel comme c'est le cas des images proposées par la haute technologie. Pour Paul VIRILIO, le cybermonde est menaçant; en effet, pour lui, nous sommes obligés de faire référence à la démocratie lorsque l'on évoque ces phénomènes. La démocratie a deux ennemis, dont l'un a été totalement censuré et qui est d'actualité aujourd'hui. L'ennemi de la démocratie facilement identifiable c'est la tyrannie, la dictature, tout le monde le sait, et on en a tellement abusé qu'on en a oublié le second ennemi, la guerre

civile, la guerre de tous contre tous, la métastase comme disaient les Grecs. C'est ce qui se passe actuellement en Algérie. Aujourd'hui, la tyrannie qui nous menace est celle d'une division du monde, d'une guerre de tous contre tous, dont le réseau et ses capacités de déconstruction de la société sont un vecteur. Ce qui menace à présent ce n'est pas un nouvel Hitler, c'est Babel. Quand tous les hommes veulent aller vers l'unité, ils se divisent infiniment. Comme l'histoire s'est faite dans l'espace du temps local. C'est-à-dire que la question de la mémoire a été liée à une territorialité quelconque. Par exemple, l'histoire de l'Algérie n'est pas celle de la France. Une histoire mondiale ne peut être qu'une histoire réductrice. Actuellement, on favorise l'esthétique de la disparition qui favorise les formes éphémères comme la télévision ou la vidéo, par rapport à l'art, beaucoup plus durable, d'un Michel Ange par exemple. Le contenu de la mémoire est fonction de la vitesse de l'oubli, ce qui signifie que tous les phénomènes d'accélération dans l'expression, dans la production, dans la relation à autrui, sont des phénomènes mettant en cause la mémoire et sa nature même. La photographie documentaire ne fait pas partie de ces hautes technologies. C'est pourquoi nous allons vers une disparition de l'image documentaire, comme nous allons vers la fin d'une période de l'histoire d'Algérie, dont le cliché de HOCINE est le témoin et restera une partie de la mémoire collective de ce pays. Cette image n'est, alors pas obsolète, car elle peut jouer son rôle de document dans le monde qui apparaît. En effet, elle n'est pas incohérente avec la crise actuelle, car en l'attente de nouvelles valeurs coexiste un besoin de valeurs démocratiques propres à la société industrielle; d'après la définition du document, pour qu'une photographie soit documentaire, il faut d'une part que l'image photographique tienne lieu de l'objet et d'une autre qu'elle en tienne lieu en redoublant le fonctionnement global des grands courants caractéristiques de l'époque. Le problème du dessin au début de la société industrielle avant l'apparition de la photographie était de ne pas être crédible, car était en décalage par rapport aux valeurs globales de la société; c'est-à-dire qu'il ne possédait pas la caractéristique technique de l'appareil photographique donc était en décalage avec la machine. C'est le même problème auquel est confronté l'image photographique qui a du mal à être un document crédible à notre époque surtout depuis l'apparition d'autres médias (internet, qui

est un système leibnizien, en opposition avec l'image photographique, système platonicien, vidéo conférence, transmission par satellite de reportage...) Cette image documentaire est une des dernières à fonctionner sur le principe de l'homme-machine; à l'heure actuelle, l'homme est le rouage de la machine, la réalité matérielle prend la place de l'opérateur ce qui change la perception de réalité et de croyance. La vérité étant fabriquée, il n'y a plus d'image-vraie. Cette photographie, sert, au même titre que de nombreuses images documentaires, à la propagande et l'église chrétienne s'en ai servit pour défendre les valeurs de notre société. La presse internationale a surnommé cette femme «la madone algérienne» sans craindre de plaquer ses références chrétiennes sur un monde où elles n'ont plus cours. Une revue italienne d'inspiration catholique décernera un prix à ce «symbole de la lutte contre la barbarie». Cette image est utilisée à de fins différentes; d'un côté, de nombreux rédacteurs se font de l'argent en la publiant (sans compter l'argent obtenue, grâce à elle, par l'agence France Presse du reporter HOCINE), de l'autre elle sert de symbole religieux (alors que l'Algérie n'est pas forcément d'inspiration chrétienne, mais nous pouvons dire qu'en de telles atrocités que l'on soit musulman, catholiques, juifs, protestants... L'horreur de la guerre est là).. Le côté qui retient mon attention est celui se rapportant à l'impact financier ; en effet, les photographies sont maintenant cotées en bourse, ainsi une telle photographie va prendre de la valeur et se virtualiser au même titre que la bourse; sa valeur intrinsèque ne voudra plus rein signifier dans un monde virtuel où les anciennes valeurs, d'une société industrielle, sont chamboulées. Cette photographie documentaire pourra devenir, au même titre qu'ATGET par exemple, une image artistique. Elle est apparue sous forme documentaire et pourra très bien se transformer en oeuvre d'art même si pour moi elle est déjà oeuvre d'art. Ainsi, où sont passées les valeurs morales en publiant cette photographie (c'est à cause de l'homme machine), où sont-elles passées en cotant à la bourse de telles images? (c'est à cause de l'homme virtuel). Même si cette photographie est documentaire, elle entre dans un monde virtuel et subie les impacts de cette nouvelle réalité. En résumé, la vérité devient moins importante que l'émotion. Le grand public veut être choqué. L'image documentaire devient un produit de consommation courante. L'homme veut que les événements lui

arrive tout de suite devant lui, la distance et le temps s'abrègent alors de plus en plus. Comme l'explique Paul VIRILIO dans son ouvrage « Cybermonde, la politique du pire », « les technologies nouvelles mettent au pinacle le temps mondial au détriment du temps local, ce qui est, en soi, une révolution fondamentale, car l'histoire s'est construite sur le temps local. La vitesse de la lumière, le direct, sont devenus le temps de référence ». La question de la rupture politique, de la rupture du rapport au réel devient un phénomène qui touche tout, les moeurs, l'urbanisation, les modes de production. Il s'agit avant tout de la mondialisation du temps et non de l'espace. La délocalisation du travail, la décentralisation, et, au fond, la crise de l'état national, sont liés à l'avènement d'un temps unique, qui peut amener une pensée unique, qui produit un effet qualifié de « babélien » d'après VIRILIO. L'offre avait créé sa propre demande, actuellement c'est la demande qui crée l'offre, une offre de plus en plus virtuelle, qui ne tient plus compte des hommes, de leurs aspirations, de leur vie privée, ne tient plus en respect la douleur personnelle des gens ; une offre qui est là pour répondre à des aspirations égoïstes mais en même temps nous entrons dans un monde où toute personne est liée avec l'autre via la haute technologie, nous faisons partie d'un hypercortex où de nouvelles valeurs vont être à découvrir.

Cette oeuvre de HOCINE, prise à ALGER lorsqu'une femme s'effondre apprenant le massacre de ses huit enfants, soulève des questions très importantes. Tout d'abord, cette oeuvre est documentaire puisque répond aux besoins de la société industrielle en mal d'informations et d'émotions; ensuite, cette image montre la fin d'un certain type d'image en corrélation avec l'avènement d'un nouveau mode informationnel qualifié de virtuel. L'image documentaire va céder la place au type d'image dites « en temps réel » où l'information est instantanée et où la mémoire des peuples va être réduite à une mémoire collective mondiale. Cette image montre la fin d'une période de l'histoire algérienne, montre la fin de l'image documentaire photographique, montre la fin d'une idéologie de vie fondée sur la démocratie où des moeurs nouvelles nous apparaissent déjà.