

Fabrique d'une icône : *La Madone de Bentalha*. Entretien avec Juliette Hanrot

Par Dominique Clévenot

Juliette Hanrot et Dominique Clévenot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/252>

DOI : 10.4000/elh.252

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 111-118

ISBN : 978-2-35698-046-5

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Juliette Hanrot et Dominique Clévenot, « Fabrique d'une icône : *La Madone de Bentalha*. Entretien avec Juliette Hanrot », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/252> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.252>

Fabrique d'une icône : *La Madone de Bentalha*

Entretien avec Juliette Hanrot

*P*ROFESSEUR AGRÉGÉ D'HISTOIRE et diplômée de Sciences Po, Juliette Hanrot vient de publier chez Armand Colin, dans la collection « Le Fait guerrier », un ouvrage entièrement consacré à une photographie de presse qui a connu un immense retentissement il y a une quinzaine d'années¹. Il s'agit du cliché pris par le photographe algérien Hocine Zaourar au lendemain du massacre de Bentalha, le 23 septembre 1997, à l'entrée de l'hôpital qui avait accueilli les victimes. Dès les jours suivants, cette photo a fait la une de plusieurs centaines de quotidiens à travers le monde, pour être immédiatement baptisée La Madone de Bentalha.

L'image montre une femme qui s'effondre de douleur contre un mur, la tête renversée en arrière, bouche ouverte, soutenue par une autre. Le thème, le cadrage, les voiles et les drapés, les couleurs, la lumière, évoquent immédiatement pour le regard occidental l'iconographie chrétienne de la douleur.

Conçue comme une enquête pluridisciplinaire conjuguant histoire, histoire de l'art, sémiologie de l'image, médiologie, etc., l'analyse conduite par Juliette Hanrot déplie les différents niveaux de signification de cette image arrachée à l'événement. Ainsi analysée, La Madone de Bentalha apparaît comme un symbole atemporel, un véritable lieu de mémoire des massacres contemporains.

Dominique Clévenot, Université Toulouse-II Le Mirail, LLA-Créatis (Lettres, langages et arts), EA 4152.

1. Juliette Hanrot, *La Madone de Bentalha. Histoire d'une photographie*, A. Colin (Le Fait guerrier), 2012.



Juliette Hanrot, qu'est-ce qui a amené l'historienne que vous êtes à s'intéresser à cette image? Et qu'apporte selon vous le recul de quinze ans qui nous sépare de l'apparition de cette photo?

Le point de départ de cette étude est le fait que je voulais travailler sur la représentation des violences extrêmes. Qu'est-ce que l'on donne à voir, qu'est-ce que l'on accepte de voir de ces événements intolérables? Jacques Sémelin, qui dirigeait mes recherches au Centre d'études et de recherches internationales, le CERI, s'est rappelé cette photographie qui, pour lui, était le symbole de la tragédie algérienne, et me l'a indiquée. Ce qui est intéressant, c'est qu'il m'a décrit une femme tenant son enfant mort dans les bras, ce qui confirme cette impossibilité de se défaire de l'idée d'une

mère ayant perdu ses enfants que les journalistes ont véhiculée très longtemps. C'est « le roman de la légende », que j'évoque dans mon ouvrage.

Largement commentée, elle s'inscrit rapidement pour les contemporains dans l'histoire des photographies de guerre exceptionnelles, de celles qui ont marqué le siècle. Le recul de ces quinze années m'a permis d'étudier – au-delà de l'analyse de sa diffusion et de son succès initial – les usages qui en ont été faits par la suite, sa postérité. Cela m'a aussi permis d'interroger la fonction de ces images sur le long terme, images qui peu à peu perdent leur caractère informatif et indiciaire pour être érigées en œuvres d'art et deviennent des symboles atemporels, universels, de la douleur. Elles sont déshistoricisées, alors même qu'elles sont considérées comme historiques.

Votre livre s'ouvre par un chapitre sur le contexte historique algérien qui apparaît comme un zoom avant allant de l'indépendance de l'Algérie, en 1962, jusqu'à cette nuit du 22 septembre 1997 où est perpétré à Bentalha, aux portes d'Alger, un massacre que la photographie de Hocine Zaourar révélera au monde. Les chapitres suivants proposent des approches multiples de cette image, ouvrant les unes sur les autres, pour en déployer toutes les significations possibles et tous les enjeux. Pourriez-vous préciser les méthodes qui ont été les vôtres dans ce travail d'analyse qui emprunte aussi bien à

P’histoire, à la contextualisation politique, à l’histoire de l’art et à la sémiologie qu’à la médiologie ?

Il est vrai que ce travail m’a demandé d’emprunter à des disciplines qui, au départ, n’étaient pas les miennes. J’ai commencé par faire ce que je maîtrisais le mieux : de l’histoire. Notamment en dépouillant les sources, c’est-à-dire les journaux français et algériens (francophones) des années 1997-1998. Mon objectif était d’abord d’analyser dans quelle production photographique s’inscrivait *La Madone de Bentalha* pour comprendre son incroyable succès. Constituait-elle une rupture dans un contexte de photographies très violentes ? Ou au contraire ses qualités esthétiques seules la démarquaient-elles du lot ? J’ai ensuite adopté la même démarche, à une échelle plus large, en la comparant à tous les clichés qui avaient gagné comme elle le prix World Press de la meilleure photo de l’année depuis la première édition du prix, en 1955.

Ces recherches m’ont permis de mettre en valeur des stéréotypes issus d’une iconographie chrétienne de la douleur, et je me suis alors tournée vers l’histoire de l’art. Ensuite, pour étudier la manière dont cette image, supposée être une analogie du réel, est à ce point connotée, ce sont les travaux de Roland Barthes qui m’ont le plus aidée à aborder l’aspect sémiologique de mon étude.

En parallèle, j’ai mené un travail plus classique d’histoire politique et des relations internationales

pour étudier le « miracle » attribué à cette photographie. Avait-elle vraiment fait basculer l’opinion ? Je suis revenue pour cela à mon travail d’historienne, sur la presse essentiellement.

Enfin, il m’a fallu me familiariser avec l’anthropologie religieuse, notamment grâce aux travaux d’Élisabeth Claverie sur les apparitions mariales de Medjugorje ainsi qu’à ceux d’Annette Becker sur la Vierge pendant la Première Guerre mondiale, qui m’ont beaucoup aidée à analyser le rôle que joue encore la Vierge dans l’imaginaire des sociétés occidentales, notamment en temps de guerre. Ces allers-retours nombreux entre différentes disciplines ont été très stimulants.

L’histoire de l’art occupe une place importante dans votre travail. Cette *Madone de Bentalha* trouve en effet une grande partie de sa force d’impact dans sa parenté avec l’iconographie chrétienne de la douleur. Prise dans un tel réseau de connotations, n’impose-t-elle pas une écriture de l’histoire immédiate qui outrepassse la fonction de témoignage de la photographie de presse ? Mais peut-être la photographie de presse a-t-elle d’autres fonctions, comme celle de « mettre un visage » sur les événements et de mobiliser les consciences, au prix de tels déplacements de sens.

La photographie permet en effet de donner un visage à l’événement. Comme beaucoup de photographies de guerre devenues des icônes,

celle-ci est très stéréotypée, ce qui permet une lecture immédiate à l'observateur occidental.

Mais font-elles vraiment œuvre de témoignage ? Souvent, le caractère informatif de ces photos est presque nul. Susan Sontag, en 1977, s'appuyant sur l'exemple du quotidien *Le Monde* qui, à l'époque, ne publiait aucune photo, faisait remarquer que la compréhension des choses se fonde sur leur fonctionnement, « et le fonctionnement a pour dimension le temps » ; elle ajoutait : « Seul le mode narratif peut nous permettre de comprendre. » C'est pour cela d'ailleurs que, si elle n'est pas légendée, la photographie est très pauvre sur le plan cognitif.

La Madone de Benthalha écrit donc l'histoire, mais celle des sociétés qui la produisent, la diffusent, la réceptionnent et la commentent. Pas celle des Algériens victimes du massacre.

Enfin, cette fonction de mobilisation des consciences souvent évoquée est à nuancer. Ces photographies trouvent leur place en une justement parce que les consciences sont déjà mobilisées ; elles œuvrent alors comme un catalyseur : la photographie cristallise un intérêt qui a déjà commencé à émerger. Pour revenir à Susan Sontag, c'est ainsi qu'elle explique pourquoi on a vu tant d'images de la souffrance des civils pendant la guerre du Vietnam et si peu pendant la guerre de Corée, qui avait eu lieu dix ans auparavant et avait été pour les populations tout aussi terrible : dans le cas de la guerre de Corée, il n'y avait pas, du point de vue idéologique, de place pour elles.

Dans votre livre, vous confrontez l'image de l'horreur et l'image de la douleur. L'image de la douleur serait-elle ce qui permet de dire l'horreur sans la montrer ? Dans ce cas, l'expression de la douleur sur les visages ou dans les gestes relèverait d'un système de signes... Mais cette occultation de l'image de l'horreur par celle de la douleur est aussi un fait de censure, dites-vous...

En effet, très peu d'images de l'horreur. Cette invisibilité de la guerre réside là : des photographies existent, sont publiées, mais rien ne s'y passe. Souvent, dans les journaux français comme algériens, la parole, très explicite, décrit l'horreur, mais l'image reste pudique. Les causes en sont effectivement multiples : la censure, tout d'abord. Il est très difficile d'accéder aux victimes en Algérie. Mais cette absence d'images vient aussi des médias eux-mêmes, qui anticipent, disent-ils, une volonté de leurs lecteurs. Enfin, au moment de l'acte photographique, l'autocensure est très forte. Pour Hocine Zaourar comme pour beaucoup de photographes de guerre, il s'agit d'une position morale. On lit aussi souvent que ce choix de faire une image qui privilégie l'émotion sur l'information, et qui n'est pas violente en soi, est dicté par le fait que ce type de cliché *dit* plus, car justement il s'abstient de montrer. L'image qui montre l'horreur du massacre paralyserait, provoquerait même une réaction de rejet de la part du lecteur.

Et, oui, comme tout élément de langage, *La*

Madone de Bentalha est le produit d'une chaîne de signes. Ses racines sont dans cette expressivité méditerranéenne de la douleur qui préexiste aux codes de l'iconographie chrétienne. Comme l'explique Georges Didi-Huberman, c'est une forme anthropologique de longue durée. Puis, bien sûr, elle renvoie à l'iconographie de Marie au pied de la croix. Représenter la douleur de Marie est un thème assez tardif qui émerge au XIII^e siècle et connaît son apogée au XV^e siècle. On observe alors des vierges qui s'effondrent, terrassées par une douleur inconsolable, à la limite du désespoir. C'est le cas par exemple dans les compositions sculptées de Guido Mazzoni ou de Niccolo dell'Arca à la fin du XV^e. La Vierge s'évanouit, se tord les mains, bouche grande ouverte, soutenue par une compagne, souvent Marie-Madeleine. On retrouve aussi dans *La Madone de Bentalha* ces vierges de l'école espagnole de la fin du XVI^e siècle comme celles de Juan de Juni, parmi les plus pathétiques de l'histoire de l'art. Ainsi, la composition, la symbolique de la couleur, de la lumière, du vêtement, donnent à cette photographie une profondeur de lecture inhabituelle. Parmi les nombreux signes qui construisent cette image de douleur, je choisirai ici deux exemples : la bouche et la main.

La bouche ouverte, ce trou noir béant, constitue un élément essentiel de la composition photographique. Cela fait écho à tant de pleureuses criant bouche ouverte, elles aussi. La mère du *Massacre des Innocents* de Poussin ou celle de *Guernica*

sont les plus connues, mais Julio Gonzalez en a sculpté de magnifiques, là aussi inspirées par la guerre civile espagnole. Cela renvoie également à la fascination pour les bouches ouvertes d'un artiste comme Francis Bacon.

La main de cette Marie-Madeleine posée sur le sein de la Madone rappelle, elle, l'importance donnée au sein de Marie dans les scènes de Déploration. Sur la photographie, un tel geste semble attester la maternité de la femme effondrée et qualifier celle-ci en tant que mère, qui pleure, littéralement, le fruit de ses entrailles.

Tous ces signes forment un code plastique. Cependant l'objet « Madone de Bentalha » n'est pas qu'image. Lui est associé un code linguistique, la légende, qui en est inséparable et l'identifie, de manière littérale, à une Madone.

Précisément, parlons de la « légende » de cette photo, au double sens du terme, c'est-à-dire le texte bref qui accompagne la publication d'une photo de presse pour en donner une lecture, mais aussi le récit plus ou moins déformé des faits qui se développe à partir et autour d'elle. Comment se sont développés les discours sur cette photo? Et quelle part de vérité ou de mensonge ceux-ci ont-ils selon vous véhiculée?

Au lendemain du massacre, les centaines de légendes qui accompagnent la photo de Hocine Zaourar sont strictement référentielles. Parfois, elle n'est même pas légendée, tant elle parle

d'elle-même. Mais ce succès suscite la curiosité : deux jours plus tard, alors que les journalistes ont obtenu des renseignements sur la femme photographiée, elle est largement republiée. Elle est alors érigée en « Pietà », « Madone », « Mater Dolorosa ». *Le Monde* et *The Guardian*, par exemple, l'intitulent « Une Madone en enfer ». On apprend qu'elle a perdu ses huit enfants, ce qui est faux, elle n'en a pas. Marc Bloch préconisait de s'intéresser aux rumeurs de guerre, ces « mises en récit de la conscience collective », et cette légende – dans tous les sens du terme – en est une. L'origine de la rumeur est incertaine, mais ce choix d'en faire une mère endeuillée n'est pas anodin. On lui attribue le pire des drames, celui dans lequel l'intensité du deuil est la plus forte, qui provoque le plus la compassion du lecteur. Et puis le chiffre de huit est spectaculaire : il véhicule un stéréotype de sous-développement évident (la moyenne est à l'époque de 2,9 enfants par femme en Algérie). Ce qui contribue également à constituer le mythe, c'est que personne ne sait qui elle est, ni d'où elle vient. Elle a « disparu sans laisser de traces », écrit par exemple *L'Express*. À tel point que la presse gouvernementale algérienne crie à la manipulation, affirme que cette femme ainsi que ses « neuf » enfants ont été inventés de toutes pièces. Puis la télévision algérienne la retrouve, elle y affirme qu'elle n'a pas d'enfants, l'AFP publie des rectificatifs qui ne sont entendus par personne, pas même par l'agence elle-même qui, dans certaines dépêches, continue à faire référence aux

enfants. Les informations erronées abondent, car, dans cette situation fondée sur le rapport entre le texte et l'image, c'est bien le premier qui a défini ce qui a été mémorisé. Mais, finalement, qu'importe cette légende fausse ? Elle est choisie pour incarner la souffrance des civils, dont le sort a particulièrement marqué les esprits, et doit pour cela en porter les stigmates les plus terribles. Ces crimes sont inconcevables et ont donc besoin d'un stéréotype plus que de vérité pour s'incarner. On assiste alors à la création d'un objet Madone, création à la fois artistique et sémantique, et je pense que ce choix est davantage qu'une réactualisation de codes iconographiques.

« Davantage qu'une réactualisation de codes iconographiques »... Dans votre ouvrage, vous rangez effectivement cette image de la Madone dans le registre des « apparitions mariales ». L'idée est intéressante et stimulante, surtout dans le contexte d'un pays musulman.

La photographie n'est pas une image comme les autres. Elle est « achéiropoïète » – non faite de main d'homme – et dispose donc d'un statut particulier qui la rapproche de l'apparition. Roland Barthes disait qu'elle était plus qu'un art : une émanation du réel passé, une magie. Lorsqu'on se réfère à ces photographies censées avoir fait prendre conscience de l'horreur d'une situation de guerre, on parle d'ailleurs de « révélation », de « miracle ». Elle est une apparition médiatique, inscrite dans un contexte sécularisé mais marqué

aussi par la persistance d'une religiosité diffuse et en recomposition, notamment en temps de crise ou de guerre. Au xx^e siècle, les apparitions mariales se multiplient, on en recense plus de quatre cents. Fatima en 1917, Medjugorje en Bosnie ou Kibeho au Rwanda dans les années 1980, sont parmi les plus connues. Les temps de guerre, d'incertitude et de danger sont particulièrement propices à la mobilisation de la ressource mariale. La Vierge est celle qui permet de pénétrer la souffrance du Christ: elle est l'intercesseur idéal pour appréhender celle des victimes d'un conflit. D'autre part, si sa douleur est terrible, elle n'est pas désespérée, car la mort de son fils s'accompagne de la promesse de sa résurrection. Ainsi, les médias mobilisent chez le public bien plus qu'un arrière-plan artistique. C'est tout un appareil symbolique qui accompagne le spectateur, dont la rationalité s'en trouve paradoxalement, et probablement inconsciemment, satisfaite: le déchaînement de violence, incompréhensible, peut alors se charger d'un sens familier. L'image devient supportable.

Oui, mais que penser d'une apparition de la Vierge, quand bien même ne serait-elle que médiatique, dans le contexte d'une Algérie où se fait entendre un discours radical se réclamant de l'islam ?

C'est vrai, mais cette photographie a été peu diffusée en Algérie. Les journaux algériens ont leurs propres photographes. D'ailleurs, j'y ai trouvé des clichés très similaires. D'autre part, si elle a cristallisé les tensions, c'est avec le pouvoir

algérien, laïc, et non avec les islamistes, qui n'ont pas réagi à sa parution. De plus, les plaintes déposées contre l'AFP à l'époque ne visaient pas précisément ce vocable, que certains journalistes algériens ont réutilisé. La Vierge est loin d'être une inconnue dans l'Islam. Elle est même une des figures majeures du Coran, bien que l'iconographie de la Vierge soit certes inexistante, l'Islam étant une religion aniconique. Mais le fait d'appeler « Madone » une musulmane a gêné les Occidentaux bien plus que les Algériens.

Ainsi, j'ai trouvé en France de nombreuses réactions de journalistes, photographes, sémiologues ou simples internautes anonymes pour déplorer ce regard biaisé des sociétés occidentales sur le monde, cet ethnocentrisme que révélerait cette image. Selon une opinion répandue, partagée notamment par deux des sémiologues qui se sont penchés sur son cas, si cette photographie n'a pas fait la une dans son pays d'origine, c'est parce qu'elle n'aurait pas « parlé » aux Algériens. Pour ma part, il me semble que l'ethnocentrisme se niche justement là: dans l'idée que seule une lecture chrétienne de ce cliché est possible et que nous sommes les seuls à pouvoir la comprendre, à pouvoir l'apprécier. Bref, que la Vierge est à nous.

Depuis la publication de votre livre, le World Press 2011 a été attribué à une photo de Samuel Aranda prise au Yémen, qui renouvelle le genre de la piété, puisque la Vierge y porte non plus un voile qui peut

rappeler celui de Marie, mais le niqab. Quelles réflexions vous suggère cette image ?

Cette photographie vient s'inscrire dans une longue série. Bien sûr, elle fait penser à la piété de Michel-Ange, qui elle aussi est voilée, à l'exception de son visage. On retrouve là l'ambiguïté de la fonction du World Press et de la photographie de presse en général. Cette photo est primée pour ses qualités esthétiques – et le voile intégral est très esthétique –, mais aussi pour ce dont elle témoigne, à défaut de véritablement informer. Et elle témoigne des événements arabes de l'année 2011, mais surtout, il me semble, des préoccupations actuelles des sociétés occidentales. Or ce qui

nous occupe le plus en ce moment, c'est l'islamisme et, plus précisément, la menace qu'il fait peser sur les femmes. Cette inquiétude était déjà visible l'année dernière lorsque a été primée la photo de Jodi Bieber représentant une jeune Afghane au nez tranché par les hommes de son village. Cette photo-là constituait une réelle rupture, bien que la jeune femme, très belle, ressemble, là aussi, à une madone.

Si le niqab renouvelle le genre, ou plutôt le prolonge, c'est qu'ici le Christ à l'air plus vivant que la Vierge. Il est nu, de chair et de sang, semble épuisé mais animé d'une force vitale. Elle, de latex et de voile noir, est invisible, comme morte. Elle est bien davantage victime que lui.