

# Le 11-Mars comme un nouveau 11-Septembre. Le traitement photographique des attentats de 2004 à Madrid

*March 11 as a New September 11: The Photographic Coverage of the 2004 Madrid Bombings*

Gérôme Truc

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3176>

ISSN : 1777-5302

### Traduction(s) :

March 11 as a New September 11 - URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3466> [en]

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2011

ISBN : 9782911961274

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Gérôme Truc, « Le 11-Mars comme un nouveau 11-Septembre. Le traitement photographique des attentats de 2004 à Madrid », *Études photographiques* [En ligne], 27 | mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3176>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# Le 11-Mars comme un nouveau 11-Septembre. Le traitement photographique des attentats de 2004 à Madrid

*March 11 as a New September 11: The Photographic Coverage of the 2004 Madrid Bombings*

Gérôme Truc

---

- 1 Le 11 mars 2004, jour où l'explosion de dix bombes dans des trains de banlieues madrilènes provoqua la mort de 191 personnes et en blessa plus de 1850 autres, l'ambassadeur d'Espagne à Washington, Javier Rupérez, déclara «Ceci est notre 11 septembre.» Cette assimilation des attentats du 11 mars 2004 à un nouveau 11 septembre se retrouva, à divers degrés d'intensité, dans les médias du monde entier, qui évoquèrent un «11 septembre espagnol», un «11 septembre européen», ou bien encore un «autre 11 tragique<sup>1</sup>» (*fig. 1*). Outre la similitude des chiffres, le rapprochement allait d'autant plus de soi que le 11-Mars fut le pire attentat de l'histoire de l'Espagne et de l'Europe, tout comme trois ans auparavant, le 11-Septembre avait été le pire attentat de l'histoire des États-Unis<sup>2</sup>. Mais une autre caractéristique du 11-Septembre est également d'avoir marqué un bouleversement dans l'usage de la photographie par la presse<sup>3</sup>. Or, de ce point de vue, l'analogie entre le 11-Mars et le 11-Septembre tient-elle encore? Le 11-Mars a-t-il effectivement reproduit les tendances déjà observées lors du 11-Septembre? Son traitement photographique est-il resté tributaire de certaines spécificités de la presse espagnole et européenne dans son rapport aux actes terroristes? Pour répondre à ces questions, il nous a semblé judicieux de reprendre à notre compte la méthodologie forgée par Clément Chéroux dans son étude du traitement photographique du 11-Septembre<sup>4</sup>, afin de l'appliquer au 11-Mars.
- 2 Selon cette étude, le traitement photographique du 11-Septembre s'est caractérisé à la fois par une «mise en boucle» des images publiées, contribuant à une uniformisation de

la représentation photographique de l'événement, et par un sentiment de «déjà-vu» suscité par un phénomène d'intericonicité: certaines photographies du 11-Septembre, pour cette raison même devenues les plus célèbres, non seulement se répétaient d'un journal à l'autre, mais répétaient aussi – dans leur cadrage, leur composition – d'autres images ancrées dans les imaginaires collectifs<sup>5</sup>. Du premier point en particulier découle un «paradoxe du 11-Septembre»: bien que le plus photographié de l'histoire du photojournalisme, cet événement fit pourtant l'objet d'un traitement photographique uniforme et répétitif, réduit à trente photographies correspondant elles-mêmes à seulement six images-types<sup>6</sup>. L'explication de ce paradoxe réside dans les processus de concentration à l'œuvre dans l'industrie de l'information et du divertissement du fait de la globalisation: seules quelques agences, qui se comptent sur les doigts d'une seule main (Associated Press, Reuters, AFP-Getty Images), dominant aujourd'hui le marché de la photographie de presse, et contribuent ainsi à filtrer drastiquement les photographies publiées. En réaction à cette uniformisation, une représentation alternative du 11-Septembre fut proposée au travers d'une exposition puis d'un livre, "Here is New York. A Democracy of Photographs", rassemblant pêle-mêle des milliers de photographies de professionnels aussi bien que d'amateurs prises ce jour-là. Deux jours après les attentats du 11-Mars, deux Espagnols eurent l'idée de mettre en place un projet strictement identique: *Madrid in Memoriam. Una iniciativa para el Recuerdo*, donnant à voir aussi sous la forme d'un livre, d'un site internet et d'une exposition itinérante quelques 2 000 photographies du 11-Mars<sup>7</sup>. À cet égard, le 11-Mars fut indéniablement un nouveau 11-Septembre. Faut-il pour autant en déduire qu'il y a eu aussi un «paradoxe du 11 mars»?

- 3 Un rapide coup d'œil sur les Unes de presse publiées le 12 mars 2004 convainc rapidement que le 11-Mars a donné lieu, lui aussi, à la «mise en boucle» de quelques images. Reste cependant à déterminer si le phénomène fut de même ampleur qu'en 2001, à identifier quelles furent les images-types du 11-Mars, puis à vérifier si elles furent identiques en Espagne et dans le reste du monde. Pour ce faire, nous avons soumis à un traitement statistique un échantillon de 248 photographies publiées en Une de presse au lendemain des attentats, le 12 mars (et dans certains cas exceptionnels, le 11 au soir), dans trois zones géographiques: l'Espagne (42), le reste de l'Europe (45) et les États-Unis<sup>8</sup> (161). Puis, dans un second temps, nous avons cherché à vérifier si une intericonicité particulière pouvait expliquer le succès de certaines images du 11-Mars<sup>9</sup>. La confrontation de nos résultats avec ceux déjà établis suivant la même méthode par Clément Chéroux pour le 11-Septembre permet, en définitive, de mieux faire ressortir les différences entre les États-Unis et l'Europe en ce qui concerne à la fois les effets de la globalisation sur la diffusion des images de presse et les pratiques journalistiques relatives aux représentations photographiques de la mort.

## Ce que nous avons vu du 11-Mars

- 4 Le premier résultat saillant qui se dégage de notre enquête est que, exactement comme dans le cas du 11-Septembre, toutes les images du 11-Mars publiées en première page des quotidiens espagnols se résument en définitive à six thèmes photographiques. Plus d'un tiers d'entre elles (38 % exactement) représentent une image du trou béant causé par une des explosions dans le train situé à hauteur de la calle Téllez, peu avant son entrée en gare d'Atocha. Puis, 23,5 % montrent l'image particulièrement saisissante de

cadavres pris dans les décombres d'un wagon, tandis que 16,5 % sont des images de cadavres dans des housses noires, alignés à proximité des trains, avant d'être transférés à la morgue. À elles trois, ces images-types représentent presque 80 % des photographies publiées en Unes des quotidiens espagnols le 12 mars 2004 (voir fig. 2).

- 5 En Europe et aux États-Unis (fig. 3), on retrouve ces six mêmes thèmes, plus un septième: les Espagnols descendant dans la rue pour manifester leur opposition au terrorisme (4,5 % des Unes européennes et 7,5 % des Unes américaines). De cette comparaison entre les traitements photographiques espagnol, européen et états-unien du 11-Mars, il ressort surtout que, d'une part, si les images-types restent les mêmes, la hiérarchie entre elles évolue nettement d'une zone à l'autre, et que, d'autre part, au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'Espagne, chacune des images-types les plus importantes tend à se concentrer essentiellement sur une seule photographie reproduite en boucle. Ainsi, il n'y a qu'en Espagne que l'on constate une corrélation positive entre l'importance d'une image-type et le nombre de photographies lui correspondant<sup>10</sup>, ce qui confirme l'influence exercée par les agences filaires dans la représentation photographique d'un événement à l'échelle internationale: tandis qu'au niveau local, chaque journal publie les images de ses propres reporters-photographes – ce qui tend à maximiser les variations sur un même thème –, les journaux étrangers puisent eux dans le stock d'images, plus restreint, qui leur est proposé par les agences – ce qui aboutit au contraire à un effet de concentration sur une ou deux photographies pour chacun des thèmes.
- 6 Pour cette raison, deux des trois principales images-types européennes renvoient essentiellement à deux photographies, devenues parmi les plus célèbres du 11-Mars. 18 % des journaux européens de notre échantillon ont publié une photographie des voies le long d'un train, où l'on voit des Madrilènes porter secours aux blessés. Cette photographie, prise par Pablo Torres Guerrero quelques minutes seulement après l'attentat, ne fit la Une en Espagne que d'*El País*, qui en avait l'exclusivité, et fut ensuite commercialisée par l'agence Reuters. De même, l'image-type des blessés en sang, correspondant elle aussi à 18 % des Unes européennes contre 9,5 % des Unes espagnoles, va se concentrer sur une photographie prise par José Huesca, et diffusée par Associated Press après avoir fait la Une de *La Razón*, où l'on voit un jeune homme la tête en sang et un téléphone portable à la main assis aux côtés d'une jeune femme blessée au regard angoissé. L'image connaîtra un tel succès – elle fera en particulier la Une du *Newsweek* portant le titre "Le 11 septembre de l'Europe" (voir fig. 1) – que des journalistes entameront des recherches pour retrouver ce blessé, Sergio Gil, et s'enquérir de sa santé deux semaines après l'attentat<sup>11</sup>.
- 7 La couverture photographique du 11-Mars s'avère ainsi être plus équilibrée en Europe qu'en Espagne: les trois premières images-types (trou béant, voies, blessés) y correspondent chacune à environ 20 % des photographies publiées en Unes. Aux États-Unis en revanche, la répartition des images-types est beaucoup plus déséquilibrée: 56 % des photographies montrent le trou béant dans un wagon (voir fig. 3). Cela dit, cette image-type reste partout la première. Érigée au rang de symbole du 11-Mars, elle fut parfois reprise les années suivantes, pour illustrer les articles au sujet des commémorations des attentats<sup>12</sup>. Il est significatif que, parmi toutes les images de ce trou, deux photographies prises par un photographe de l'agence Associated Press, Paul Whyte, soient à elles seules les deux images du 11-Mars les plus reproduites aux États-Unis. La première d'entre elles est visible sur la première page de 32,5 % des quotidiens américains, tandis que, à titre de comparaison, l'image la plus reproduite du 11-Septembre n'atteignait «que» le

pourcentage de 14 %<sup>13</sup>. Tout aussi significatif est le fait que ces deux photographies de Paul Whyte, qui vont devenir iconiques du 11-Mars, soient quasi absentes des Unes espagnoles (la plus reproduite d'entre elles aux États-Unis n'apparaît pas dans notre échantillon espagnol, et la seconde une seule fois), et soient surclassées en Europe par une photographie de Christophe Simon pour l'AFP (notamment publiée en Une du *Parisien*), à quelques détails près rigoureusement identique à la photographie la plus reproduite de Paul Whyte (fig. 4). On voit bien à l'œuvre ici l'influence de chacune des agences filaires sur les marchés où elles sont dominantes, qui semble s'être nettement accrue encore de 2001 à 2004: pour les États-Unis, alors que 72 % des images du 11-Septembre provenaient d'Associated Press, c'est le cas de presque 90 % des images du 11-Mars. Et si l'on prend en compte aussi les images provenant de Reuters et Getty Images, ce chiffre monte à 98 %. En revanche, aucune photographie publiée aux États-Unis ne provient de l'European Pressphoto Agency, alors que c'est le cas de 14 % de celles publiées en Espagne et de presque 18 % dans le reste de l'Europe.

- 8 En ce qui concerne donc les effets de la globalisation sur le traitement médiatique des événements, le 11-Mars a fait plus que reproduire les mécanismes de «mise en boucle» des images déjà à l'œuvre en 2001: il les a accentués. Il les a, à la fois, rendus plus massifs (la photographie la plus reproduite du 11-Mars aux États-Unis le fut deux fois plus que la photographie la plus reproduite du 11-Septembre) et plus visibles dans leur déploiement. Mais, de même qu'il exerce une force centripète, en focalisant l'attention sur certaines photographies en particulier, ce phénomène de «mise en boucle» des images produit aussi une force centrifuge, qui tend à marginaliser certaines représentations de l'événement.

## Des morts plus visibles?

- 9 Dans les pages de *Libération*, deux jours après les attentats de Madrid, une lectrice s'exprimait ainsi: «Mon message n'a rien de voyeuriste ou de gore. J'écris juste pour remercier les médias européens de nous montrer dignement ce que les États-Unis ont refusé de nous montrer: les morts. Il n'est évidemment pas plaisant de voir du sang, un membre, un corps gisant ou déchiqueté; mais c'est bien là la réalité du terrorisme et je pense qu'il est important de voir ces images. J'ai vécu le 11 septembre de très très près et si je ne m'étais pas raisonnée juste avant que la première tour ne s'effondre, je ne serais peut-être pas là aujourd'hui. En tout cas, pour avoir été le témoin direct de la mort de milliers de gens et n'avoir jamais vu ni à la télé ni dans les journaux le moindre corps – à peine des taches de sang –, je peux dire que cela m'avait beaucoup perturbée<sup>14</sup>.» De fait, il est avéré que la diffusion des images du 11-Septembre fut indexée sur leur degré de pénibilité visuelle, de sorte que les images des morts, des blessés graves, des défénestrés ou encore des fragments de corps humains ont été reléguées aux pages intérieures des quotidiens et bien moins visibles que celles des explosions des tours ou du nuage de fumée sur Manhattan<sup>15</sup>.
- 10 Or, comme on vient de le voir, les photographies du 11-Mars les plus reproduites en Europe furent au contraire celle d'un blessé ensanglanté et celles des voies ferroviaires où, au milieu des blessés secourus, l'on distingue très clairement des fragments de corps humains et des cadavres. Plus encore en Espagne, la photographie la plus reproduite fut précisément celle du cadavre d'une femme encastré dans les décombres d'un wagon, avec deux pompiers au premier plan recouvrant d'autres corps (fig. 5). Cette photographie

d'Emilio Naranjo fut diffusée à la fois par l'European Pressphoto Agency, Associated Press et Reuters. Pourtant, alors qu'elle correspond à 14 % des photographies publiées à la Une des quotidiens espagnols et à encore 9 % de celles publiées en Europe, elle n'a paru à la Une que d'un seul des journaux américains de notre échantillon, *El Nuevo Herald* qui est en outre – ce n'est probablement pas un hasard – un quotidien publié en espagnol à Miami, à destination d'un public latino-américain<sup>16</sup>. Toutes photographies de cadavres dans les décombres des trains confondues, cette image-type qui est en deuxième position en Espagne (23,5 % des photographies en Unes) se retrouve ainsi en bonne dernière position aux États-Unis<sup>17</sup> (1 %). De même, la photographie des voies par Pablo Torres Guerrero ne fit que cinq fois la Une d'un journal aux États-Unis, et celle de Sergio Gil ensanglanté ne fit la Une que de deux d'entre eux (dont, certes, *USA Today*). En revanche, toujours aux États-Unis, cette dernière photographie, la moins difficile sans doute de toutes celles montrant les ravages humains causés par l'attentat, fut publiée en vignette sur la page de Une, à côté d'une autre image-type plus grande, dans près de 18 % des cas. En faisant ainsi primer la représentation de la souffrance matérielle (après les tours perforées du 11-Septembre, les trains éventrés du 11-Mars) sur la souffrance humaine, il semble donc bien que les rédactions américaines aient tendu à reproduire en 2004 l'attitude qu'elles avaient déjà adoptée en 2001. Bien que des images de cadavres et de blessés graves aient été diffusées par les principales agences filaires, elles ont décidé de censurer de leur propre fait les photographies les plus violentes, ce qui a contribué aux États-Unis, en 2004 comme en 2001, «à la raréfaction des représentations de l'événement et partant à l'uniformisation de son traitement médiatique<sup>18</sup>».

- 11 On tient probablement là un élément d'explication de la relative mécompréhension manifestée par une partie de la presse et de l'opinion publique américaine à l'égard des conséquences politiques des attentats du 11-Mars. La défaite électorale de José María Aznar, qui avait engagé en 2003 l'Espagne dans la guerre en Irak aux côtés des États-Unis (malgré l'opposition de 90 % de l'opinion publique espagnole), et l'accession à la tête du gouvernement espagnol lors des élections du 14 mars 2004 du jeune socialiste José Luis Rodríguez Zapatero, notoirement opposé à cette guerre et dont l'une des toutes premières actions fut de retirer les troupes espagnoles d'Irak<sup>19</sup>, furent en effet souvent dénoncées aux États-Unis comme une «victoire des terroristes» et un «acte de lâcheté<sup>20</sup>». Or, selon Abigail Solomon-Godeau, «la censure qui continue de s'exercer dans le photojournalisme et l'autocensure à laquelle se soumettent tacitement revues et journaux américains suggèrent que les autorités civiles et militaires des États-Unis sont convaincues, à tort ou à raison, que certaines catégories d'images peuvent avoir des conséquences indésirables – en l'occurrence, nourrir l'hostilité envers la guerre<sup>21</sup>». Aussi était-il d'autant plus difficile pour une large partie de l'opinion publique américaine de comprendre la réaction antibelliciste et pacifiste<sup>22</sup> – traduite par un vote de défiance à l'égard du gouvernement sortant – du peuple espagnol à cet attentat lointain, qu'ils n'en avaient pas vu les mêmes images qu'eux<sup>23</sup>. Cela est encore plus vrai si l'on tient compte du fait qu'il existe des photographies plus crues et violentes du 11-Mars qui ont été publiées en Espagne dans les pages intérieures des grands quotidiens: par exemple celles de Jaime García dans *ABC* (blessés ensanglantés attendant de recevoir des soins dans un hôpital de fortune) ou celles de Ray parues dans *El País* (wagons encore fumants où gisent de toutes parts des cadavres désarticulés et défigurés). La rédaction d'*El País* reçut d'ailleurs dans les jours suivants des courriers de lecteurs se plaignant de «la cruauté des photos publiées<sup>24</sup>».
- 12 Parmi ces photographies les plus difficiles du 11-Mars, celle de Pablo Torres Guerrero publiée en Une d'*El País* mérite que l'on s'y arrête. Diffusée par Reuters et reproduite en

couverture de nombreux journaux dans le reste de l'Europe et du monde, elle fit également l'objet d'une controverse nourrie, pouvant s'apparenter à celles soulevées lors du 11-Septembre par la photographie d'un défenestré prise par Richard Drew ou celle de Todd Maisel montrant une main sectionnée sur la chaussée<sup>25</sup>. Cette photographie n'était pas la plus choquante du reportage réalisé par Pablo Torres Guerrero ce jour-là<sup>26</sup>. Mais la présence au premier plan d'un fragment de corps humain – un fémur, selon toute vraisemblance – a conduit plusieurs rédactions dans le monde à recadrer ou à retoucher la photographie pour supprimer ou atténuer la visibilité de cet élément<sup>27</sup>. Ainsi, parmi les journaux qui publièrent cette photographie en Une, certains coupèrent l'ensemble du premier plan, tel le *Virginian Pilot* (voir fig. 6) ou le *Baltimore Sun*. L'*Irish Independent* préféra supprimer le haut de l'image (voir fig. 7), pour faire disparaître les cadavres que l'on pouvait apercevoir dans le train en arrière-plan, tout en laissant visible le fémur au premier plan. D'autres choisirent plutôt de modifier la balance des couleurs pour rendre les détails sanguinolents moins visibles (*Toronto Star*, fig. 8), de repeindre à la palette graphique le fémur en gris (*The Guardian*, fig. 9) ou de publier l'image en noir et blanc (*International Herald Tribune*). Plusieurs journaux, enfin, optèrent pour l'effacement numérique pur et simple du détail gênant: ce fut le cas, entre autres, d'un journal belge, la *Gazet Van Antwerpen* (fig. 10), et de plusieurs quotidiens anglais, dont *The Daily Telegraph* et *The Times*. Une dernière stratégie, enfin, consista à placer habilement les gros titres sur la photographie. C'est ce que firent par exemple *Time Magazine* ou *Paris Match*. Un journal israélien, le *Yedioth Ahronoth* (fig. 11), combina toutes ces pratiques, recadrant la photographie, la retouchant numériquement pour faire disparaître le fémur et plaçant son titre en haut pour cacher un cadavre.

- 13 En définitive, si cette photographie fut la plus reproduite de toutes en Unes des quotidiens européens (18 %), rares furent les journaux qui, comme *El País* (voir fig. 12), la publièrent sans aucune retouche ou avec un simple recadrage formel ne supprimant aucun détail morbide: dans notre échantillon, ce n'est guère le cas que de *La Libre Belgique* (voir fig. 13), du *Morgunbladid* (publié à Reykjavik, en Islande) et du *Potsdamer Neueste Nachrichten*. Aux États-Unis en revanche, on observe le phénomène inverse: la photographie a été très peu publiée en Une (3 %), mais lorsqu'elle l'a été, c'est presque toujours telle quelle, notamment par le *Washington Post*, le *Daily News* de Los Angeles et le *San Antonio Express News*<sup>28</sup>. Un tel résultat conduit à voir autre chose dans les pratiques des rédactions américaines que de l'autocensure systématique. Tout se passe en effet comme si aux États-Unis les journalistes considéraient qu'il vaut mieux ne pas publier certaines photographies plutôt que d'en altérer le contenu, tandis qu'en Europe, ce serait le contraire: retoucher une photographie serait moins problématique que de renoncer à la publier. Le choix délibéré de ne pas montrer certaines photographies passerait ainsi aux États-Unis pour une sorte de pis-aller<sup>29</sup>. Bien entendu, d'autres éléments entrent en considération, parmi lesquels le gain de temps que représente l'absence de retouche numérique à apporter à la photographie que l'on souhaite publier, ou la prise en compte d'éléments de contextualisation dans une photographie en fonction du public auquel on la destine (il était sans doute plus important aux États-Unis qu'en Espagne de retenir un plan large, où l'on voyait un train, de manière à informer d'emblée un public plus éloigné de l'événement sur la nature et l'ampleur de l'attentat). Il y a enfin la «qualité intrinsèque» de la photographie, qui commande parfois sa publication, quelles que puissent en être les conséquences.

## Les intericonicités du 11-Mars

- 14 La «qualité intrinsèque» d'une photographie tient souvent à sa capacité à en rappeler d'autres et à réactualiser les représentations et les valeurs qui leur sont associées. Dans le cas du photojournalisme, le succès d'une image s'explique fréquemment par le fait qu'elle convoque le souvenir de précédents historiques, faisant ainsi immédiatement percevoir la mesure de l'événement. Les images les plus reproduites du 11-Septembre durent leur succès à ce qu'elles renvoyaient clairement à des images de l'attaque de Pearl Harbor. C'est en particulier le cas d'une photographie de Thomas Franklin où l'on voit trois pompiers hisser un drapeau américain sur les ruines du World Trade Center, dans une posture qui rappelle l'une des icônes les plus célèbres de l'histoire de la photographie et des Etats-Unis: *Raising the Flag on Iwo Jima*, de Joe Rosenthal. Pour qualifier ce phénomène de «double référentialité», où une même image ne renvoie pas seulement à une référentialité indicielle (une situation réelle) mais aussi, et en même temps, à une référentialité iconologique (une autre image ayant acquis le statut d'icône), Clément Chéroux recourt à la notion d'intericonicité, qui pourrait se définir, en paraphrasant Gérard Genette, comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs images, le plus souvent par la présence effective d'une image dans une autre<sup>30</sup>. Qu'en est-il dès lors des images les plus reproduites du 11-Mars? Renvoient-elles, elles aussi, à une intericonicité particulière?
- 15 Il est fort probable que, si les images des morts furent plus visibles en Espagne qu'ailleurs, c'est notamment en raison de l'attitude particulière développée par les médias espagnols à l'égard de cette iconographie tout au long des attentats perpétrés par l'ETA depuis les années 1960. Ainsi, certaines des Unes du 12 mars 2004 les plus difficilement soutenables du regard ne sont pas sans rappeler celles parues à la suite des pires attentats de l'organisation terroriste, en particulier dans les années 1980, lorsque le nombre de morts causés par l'ETA ne cessant de croître, les journalistes décidèrent de ne plus rien occulter des atrocités commises par les terroristes afin de retourner contre eux l'opinion publique. Dès lors, les images de cadavres gisant dans les décombres des trains le 11 mars 2004 font inévitablement penser à celles des gardes civils tués dans leurs bus, lors de l'un des attentats les plus sanglants, place de la République dominicaine à Madrid, le 14 juillet 1986 (fig. 14). À cet égard, il n'est pas anodin que les journaux espagnols qui choisirent de publier en première page de telles images se recrutent généralement parmi ceux qui sont le plus longtemps restés attachés à la thèse d'une implication de l'ETA dans les attentats du 11-Mars. On ne comprend pas qu'une large partie de la population espagnole ait cru durablement à cette thèse, même si les premiers éléments de l'enquête policière ont très vite accrédité la piste islamiste, si l'on ne tient pas compte du fait que ces images du 11-Mars en rappelaient aux Espagnols d'autres, trop bien connues.
- 16 Cette intericonicité entre les images du 11-Mars et celles des pires attentats d'ETA ne saurait cependant à elle seule expliquer le succès rencontré par la photographie la plus reproduite sur les Unes espagnoles et parmi les plus diffusées en Europe: celle d'Emilio Naranjo montrant le cadavre d'une jeune femme dans les décombres d'un train avec deux pompiers au premier plan. À son sujet, Lynn Staley, directrice adjointe de rédaction chez *Newsweek*, déclare qu'elle est apparue à la rédaction du journal comme «l'une des images les plus belles, incroyables et obsédantes que nous ayons jamais vues<sup>31</sup>». On est en droit de trouver ce jugement étrange, s'agissant de la photographie d'un

cadavre de femme dans les décombres d'un train. Il traduit en fait une esthétisation de la souffrance, telle que la définit et l'analyse Luc Boltanski<sup>32</sup>, dont l'un des représentants, dans le domaine de la peinture, n'est autre que l'un des plus célèbres maîtres espagnols: Francisco de Goya. Voilà qui nous met sur la piste d'un référent iconique pouvant expliquer la qualité spécifique attribuée à cette photographie d'Emilio Naranjo: les grandes œuvres de la peinture espagnole, exposées au Prado, à quelques mètres à peine de la gare d'Atocha vers laquelle se dirigeaient les trains qui explosèrent le 11 mars 2004... Parmi les milliers de personnes qui vinrent ensuite pendant plusieurs mois dans cette gare déposer des messages, des bougies et divers objets en souvenir des victimes, quelqu'un avait déjà indiqué la voie à suivre, en laissant là un petit dessin inspiré de l'une des plus célèbres toiles de Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants*, où l'enfant avait été remplacé par un train (fig. 15 et 16).

- 17 Mais, en définitive, ce n'est pas tant une œuvre de Goya que l'une des plus fameuses toiles du Greco, fondateur de l'école espagnole, que répète la photographie d'Emilio Naranjo (voir fig. 5): dans sa composition générale, dans la posture du cadavre au milieu (l'épaule droite en avant), dans les drapés blancs au premier plan et dans la répartition des couleurs (rouge en bas à droite, blanc et bleu en haut à gauche, jaune en haut au centre, gris en bas au centre), c'est la *Trinité* que l'on retrouve<sup>33</sup>(fig. 17). L'intericonicité est d'autant plus puissante que le Greco s'est notamment inspiré, pour réaliser ce tableau, de la *Pietà* de Michel-Ange, l'une des œuvres les plus fameuses de l'histoire de l'art. En outre, la dimension religieuse de cette icône renvoie à la piété populaire très vive en Espagne, et fortement mobilisée par les réactions au 11-Mars<sup>34</sup>. Elle se retrouve encore, par exemple, dans la photographie iconique du projet *Madrid in Memoriam*, où l'on voit une jeune fille au visage fin et doux sous la pluie lors d'une manifestation de rue post-11-Mars, qui évoque irrésistiblement une représentation de la Vierge Marie (fig. 18). On est donc là confronté à une intericonicité bien différente de celle convoquée aux États-Unis par les images du 11-Septembre: picturale plutôt que photographique, religieuse plutôt qu'historique, et ayant en définitive inspiré une réaction à l'événement plus pacifiste que belliciste<sup>35</sup>.
- 18 Reste pour finir à considérer le cas de l'image-type du trou béant causé par une explosion dans un wagon, l'image de ce «trou noir [...] qui ressemble à l'œil de l'enfer», comme l'écrit Juan Varela<sup>36</sup>, qui fut partout la plus mobilisée pour représenter le 11-Mars (et fit la couverture de *Time Magazine*, avec le nom de la revue passé en arrière-plan pour souligner encore un peu plus la spectacularité du trou, fig. 19). Comme on l'a vu, une photographie de Paul Whyte de ce trou s'est retrouvée à la Une de plus d'un tiers des quotidiens aux États-Unis (voir fig. 3). Même si cela est moins évident à établir, il nous semble possible de considérer que cette image renvoie directement, mais en négatif, à celles du 11-Septembre. En effet, ce qui est répété, ce n'est pas tant une image-type du 11-Septembre que son inverse logique: au mouvement d'implosion vers l'intérieur des avions percutant les tours répondrait le mouvement d'explosion vers l'extérieur des bombes dans les trains, de sorte que les trains éventrés renverraient aux tours perforées, et l'horizontalité des premiers à la verticalité des dernières. C'est, du reste, ce que suggèrent plusieurs dessins de presse parus à la suite des attentats (fig. 21). Considéré ainsi, ce trou béant incarnerait un "Ground Zero européen" (titre du *Het Belang Van Limburg*) et représenterait surtout le vide humain et affectif laissé par la mort soudaine de 191 personnes. Il est significatif que les architectes ayant remporté le concours pour la réalisation d'un mémorial en souvenir des victimes du 11-Mars aient nommé leur projet «Le vide bleu»: un cylindre de verre haut de 11 mètres dans lequel peuvent se lire par transparence quelques-uns des

messages rédigés en souvenir des victimes, lorsque l'on se trouve dans la salle située en dessous, dont les murs sont bleus<sup>37</sup> (fig. 20 et 24). Ce mémorial, en définitive, est une matérialisation de la béance devenue, aux yeux du monde, la principale icône du 11-Mars.

## Un nouveau «nouveau Pearl Harbor»?

- 19 Le 11-Mars fut bien un nouveau 11-Septembre, y compris sur le plan photographique. Mais il fut plus encore: en le répétant, il a aussi été la confirmation que le 11-Septembre avait été tout à la fois le révélateur des tendances lourdes du marché de la photographie de presse à l'ère des médias globalisés (que le 11-Mars a rendu encore plus visible en les accentuant) et un tournant historique, un « nouveau Pearl Harbor » appelé à faire date et à servir de nouvel étalon à l'aune duquel mesurer des événements ultérieurs. Le 11-Septembre est désormais au XXI<sup>e</sup> siècle, ce que Pearl Harbor fut au XX<sup>e</sup> siècle: le jour et le symbole de «l'infamie». Dès lors, en répétant le 11-Septembre, le 11-Mars répétait aussi, comme au second degré, Pearl Harbor. À la suite des attentats, José María Aznar n'hésita donc pas à déclarer: «Le 11 mars 2004 a désormais sa place dans l'histoire de l'infamie.» La citation, on s'en doute, eut un certain succès dans la presse aux États-Unis: près de 4 % des journaux de notre échantillon l'ont mise en exergue sur leur Une (contre aucun en Espagne et en Europe). Lui emboîtant le pas, quelques journaux espagnols n'hésitèrent pas à reprendre mot pour mot des titres de Une déjà lus aux États-Unis en 2001: "Infamie" en lettres capitales (*La Voz de Galicia*) ou "Le jour de l'Infamie" (*El Mundo*, voir fig. 23).
- 20 Tel est, en quelque sorte, le stade ultime de la réappropriation du 11-Septembre par les Européens: la récupération de son référent sémantique et iconique, alors même que celui-ci est étranger à l'histoire européenne. Cette récupération ne correspond pourtant pas avec les photographies du 11-Mars. Un dessin de presse paru dans le *Charlotte Observer* représente, certes, les pompiers de la photographie de Thomas Franklin hissant un drapeau espagnol (fig. 22) – illustration parfaite de cette intericonicité au second degré –, mais il n'existe aucune photographie correspondante à ce dessin. À Madrid, aucun drapeau espagnol ne fut hissé sur les carcasses des trains détruits par les explosions. «L'infamie», en Espagne et en Europe, ce ne sont pas des images de destruction matérielle et de fumée, mais des images de désolation humaine et de mort: des cadavres dans les décombres des trains, des blessés en sang sur les voies. Rien qui ne puisse rappeler les images de Pearl Harbor, mais des images qui convoquent en revanche le souvenir des pires attentats d'ETA et de certaines icônes picturales et religieuses. Si les mots et les titres sont les mêmes, les images, elles, diffèrent. Mis à part un trou béant, spectaculaire mais à la valeur informative limitée, les Américains et les Européens n'ont pas vu grand-chose en commun du 11-Mars. Que tous aient pourtant pu qualifier les attentats de Madrid de nouveau 11-Septembre indique alors, au fond, une chose essentielle: bien qu'ils en aient vu les mêmes images, les Américains et les Européens ne se font pas la même idée du 11-Septembre. Tandis que pour les uns ce fut un acte belliciste visant une nation, pour les autres ce fut un acte terroriste concernant le monde entier.

---

## NOTES

1. Pour la presse espagnole, voir entre autres “Notre 11 septembre”, *Le Monde*, 13 mars 2004, p. 7.
2. Tout comme le 11-Septembre avant lui, le 11-Mars a très vite acquis le statut de syntagme figé (désigné en Espagne par le sigle 11-M). Cf. Julien FRAGON, “Quand le 11-Septembre s’approprie le onze septembre. Entre dérive métonymique et antonomase”, *Mots. Les langages du politique*, n° 85, novembre 2007, p. 83-95. Dans cet article, nous respectons cette convention pour désigner les deux dates.
3. Voir notamment Barbie ZELIZER, “Photographie, journalisme et traumatisme”, in Daniel DAYAN (dir.), *La Terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck / INA, 2006, p. 137-151.
4. Clément CHÉROUX, *Diplopie. L’image photographique à l’ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du jour, 2009. Pour un résumé détaillé de cet ouvrage, nous nous permettons de renvoyer à Gêrôme TRUC, “Le 11 septembre et son double”, *La Vie des idées*, 11 septembre 2009 (<http://www.laviedesidees.fr/Le-11-Septembre-et-son-double.html>).
5. Sur le second point, voir également: Clément CHÉROUX, “Le déjà-vu du 11-Septembre. Essai d’intericonicité”, *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 148-173.
6. C. CHÉROUX, *Diplopie*, op. cit., p. 37. Les «images-types» correspondent aux thématiques représentées par plusieurs photographies à la fois, en dépit de leurs variations formelles.
7. Adán R. BURGOS et David R. BURGOS, *Madrid in Memoriam. Una iniciativa para el recuerdo*, Madrid, B&B Ediciones, 2005 ([www.madridinmemoriam.org](http://www.madridinmemoriam.org)). Sur ce projet, et plus généralement la place des photographies dans la réaction populaire au 11-Mars, voir Carmen ORTIZ-GARCÍA, “Imágenes para le memoria. Fotografías de las muestras de duelo por el 11-M”, in Pilar AMADOR-CARRETERO (dir.), *La imagen como reflejo de la violencia y como control social: actas del Primer Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009, p. 213-224.
8. Cet échantillon a été constitué à partir des archives numériques du Newseum ([http://www.newseum.com/todaysfrontpages/default\\_archive.asp](http://www.newseum.com/todaysfrontpages/default_archive.asp)), complétées par une seconde source numérique pour les quotidiens espagnols (<http://paz-digital.org/new/content/view/703/138/>), et des quotidiens issus de notre collection particulière.
9. Pour une étude plus générale du traitement médiatique des attentats du 11-Mars, on pourra consulter: A. VARA, J. R. VIRGILI, E. GIMÉNEZ et M. DÍAZ (dir.), *Cobertura informativa del 11-M*, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra / Eunsa, 2006. Et en français: la revue *Hermès*, n° 46, 2006, p. 68-105.
10. Corrélacion déjà constatée concernant le traitement photographique du 11-Septembre aux ETATS-UNIS: C. CHÉROUX, *Diplopie*, op. cit., p. 29-30.
11. En France, lui seront notamment consacrés des articles dans *Libération*, 25 mars 2004, p. 39 et dans *Le Parisien-Aujourd’hui en France*, 25 mars 2004, p. 19.
12. Ce fut notamment le cas en 2005 et 2006 dans la presse roumaine (après l’Espagne, la Roumanie est le pays ayant perdu le plus de ressortissants dans les attentats du 11-Mars). Cf. Cristina HERMEZIU, “Roumanie: la dimension d’un drame national”, *Hermès*, n° 46, 2006, p. 102.
13. C. CHÉROUX, *Diplopie*, op. cit., p. 29-30.
14. “Merci de ne pas censurer les morts”, *Libération*, 13-14 mars 2004, p. 9.
15. C. CHÉROUX, *Diplopie*, op. cit., p. 39-46.
16. Sur la spécificité de la couverture du 11-Mars dans la presse latino-américaine aux États-Unis, voir Tomasz PŁUDOWSKI, “American Print Media reactions to the March 11 Madrid Train Attack”, *The Americanist: The Warsaw Journal for the Study of the United States*, n° 23, 2006, p. 153-169.
17. Il est aussi intéressant de noter que cette photographie ne fut pas reprise sur les sites Internet des principaux quotidiens espagnols. Cf. Emma TORRES ROMAY, “El tratamiento de la

imagen en los atentados del 11-M. Terrorismo y violencia en la prensa”, *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 61, janvier-décembre 2006. (<http://www.ull.es/publicaciones/latina/200603torres.htm>).

18. C. CHÉROUX, *Diplopie*, op. cit., p. 46. Les rédactions états-uniennes ont parfois aussi préféré substituer des descriptions textuelles à la publication d’images trop violentes. Ainsi, le *New York Post*, par exemple, dans son édition du 12 mars (p. 4) décrit «un bébé déchiré en morceaux et des corps passés à travers le plancher». Cf. Rodney BENSON, Guy LOCHARD et Valérie STREIT, “ETATS-UNIS: un écho du 11 septembre”, *Hermès*, n° 46, 2006, p. 98.

19. Sophie BÉROUD, “Manipulations et mobilisations, l’Espagne du 11 au 14 mars 2004”, *Critique Internationale*, n° 31, avril-juin 2006, p. 53-66.

20. R. BENSON, G. LOCHARD et V. STREIT, “ETATS-UNIS: un écho du 11 septembre”, art. cit., p. 97.

21. Abigail SOLOMON-GODEAU, “Photographier la catastrophe”, *Terrain*, n° 54, mars 2010, p. 58. Cette conviction remonte vraisemblablement à la guerre du Viêt-nam: Cf. Gérald ARBOIT, “Rôles et fonctions des images de cadavres dans les médias. L’actualité permanente du massacre des ‘Saints innocents’”, *Annuaire français de relations internationales*, vol. 4, 2003, p. 828-848; ainsi que Benjamin STORA, *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d’Algérie et du Viêt-nam*, Paris, La Découverte, 2004. Ceci étant, Christian Delage a bien montré qu’il serait impropre, dans le cas du 11-Septembre, de parler d’une censure gouvernementale: Christian DELAGE, “Une censure intériorisée? Les premières images des attentats du 11 septembre 2001”, *Ethnologie française*, vol. 36, n° 1, 2006, p. 91-99.

22. Cristina SÁNCHEZ-CARRETERO, “Trains of Workers, Trains of Death: Some Reflections after the March 11 Attacks in Madrid”, in Jack SANTINO (dir.), *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death*, New York, Palgrave, 2006, p. 333-347.

23. Dans la presse française aussi, les rares réactions de lecteurs assimilant la défaite d’Aznar à une victoire des terroristes se rencontrent dans *Le Figaro* (16 mars 2004, p. 19, et 17 mars 2004, p. 13), qui est le quotidien français ayant donné du 11-Mars la représentation photographique la plus édulcorée (en publiant en première page une photographie de manifestations de rue, et aucune photographie violente en pages intérieures).

24. José-Luis FECE et Manuel PALACIO, “Espagne: le sous-texte des élections”, *Hermès*, n° 46, p. 76.

25. Sur la première photographie, voir Tom JUNOD, “The Falling Man”, *Esquire*, vol. 140, n° 3, septembre 2003 ([http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP\\_FALLINGMAN](http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN)); et sur la seconde: Daniel GIRARDIN et Christian PIRKER (dir.), *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles / Lausanne, Actes Sud / musée de l’Élysée, 2008, p. 286-289.

26. D’autres photographies de lui furent publiées dans les pages intérieures d’*El País* et reprises notamment, avec d’autres photographies encore, dans *Paris Match*, n° 2861, 17-24 mars, p. 34-49.

27. Sur cette photographie, voir principalement: Kenneth IRBY, “Beyond Taste: Editing Truth”, *Poynter Online*, 30 mars 2004 ([http://www.poynter.org/content/content\\_view.asp?id=63131](http://www.poynter.org/content/content_view.asp?id=63131)), mais aussi Juan VARELA, “El dolor y la verdad de la imagen”, *Sala de Prensa*, n° 66, avril 2004 (<http://www.saladeprensa.org/art546.htm>), et en français: Julien FANCIULLI, “Arrêt sur des images retouchées”, *TF1 News*, 27 août 2007 (<http://lci.tf1.fr/economie/medias/2007-08/arret-sur-images-retouchees-4881456.html>).

28. Un coup d’œil rapide aux journaux publiés en Amérique latine (non inclus dans notre échantillon) indique que ce fut aussi le cas en Colombie (*El Colombiano* de Medellín) et au Pérou (*El Comercio* et *Peru 21* de Lima). Au Brésil, où la photographie fut reprise au moins neuf fois en première page, elle fut à trois reprises recadrée et une fois retouchée pour faire disparaître le fémur.

29. On pourrait certainement aller plus loin et voir à l’œuvre ici deux éthiques journalistiques différentes. Cf. Cyril LEMIEUX, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, Métailié, 2000.

30. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 8.

31. Cité in K. IRBY, "Beyond Taste: Editing Truth", art. cit.
32. Luc BOLTANSKI, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993, p. 167-188. Sur l'esthétisation de la souffrance au travers de sa représentation photographique, voir Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
33. L'intericonicité est ici du même type que pour "La Marianne de 68", photographie de Jean-Pierre Rey rappelant *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, conservé au musée du Louvre: l'icône à laquelle renvoie la photographie n'est pas tant une autre photographie qu'un tableau classique, faisant partie de la culture populaire nationale. Cf. Audrey LEBLANC, "De la photographie d'actualité à l'icône médiatique: 'La jeune fille au drapeau' devient 'la Marianne de 68'", *Le clin de l'œil* (blog), mercredi 6 janvier 2010 (<http://culturevisuelle.org/clindeloeil/2010/01/06/>).
34. Antonio CEA-GUTIÉRREZ, "Sistema y mentalidad devocional en las estampas del 11M. Imágenes, palabras, tiempos, lágrimas", in Cristina SÁNCHEZ-CARRETERO (dir.), *El Archivo del Duelo. Análisis de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*, Madrid, CSIC, 2011, p. 175-203.
35. Sur le pacifisme comme modalité de réaction aux attentats du 11-Mars, voir Cristina SÁNCHEZ-CARRETERO, "Trains of Workers, Trains of Death: Some Reflections after the March 11 Attacks in Madrid", *op. cit.*; et Jérôme TRUC, "Le cosmopolitisme sous le coup de l'émotion. Une lecture sociologique des messages de solidarité en réaction aux attentats du 11 mars 2004 à Madrid", *Hermès*, n° 46, 2006, p. 189-199.
36. J. VARELA, "El dolor y la verdad de la imagen", art. cit.
37. "'Vacío Azul' en honor a las víctimas", *El País*, 11 mars 2007 ([http://www.elpais.com/articulo/espana/Vacio/Azul/honor/victimas/elpepuesp/20070311elpepunac\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espana/Vacio/Azul/honor/victimas/elpepuesp/20070311elpepunac_1/Tes)).

## RÉSUMÉS

Les attentats du 11 mars 2004 à Madrid ont été immédiatement assimilés à un « nouveau 11-Septembre ». L'objet de cet article est d'établir si cette analogie est pertinente du point de vue du traitement photographique des deux événements. Il se fonde sur le traitement statistique d'un échantillon de 248 photographies publiées en Unes de presse au lendemain des attentats en Espagne, dans le reste de l'Europe et aux États-Unis. Comme pour le 11-Septembre, l'ensemble de ces photographies se réduit en définitive à six images-types répétées en boucle. Mais l'importance de chacune d'entre elles et les photographies les plus reproduites varient d'une zone géographique à l'autre. C'est particulièrement le cas pour les images de morts et de blessés, bien plus visibles en Espagne qu'aux États-Unis. Ce constat amène alors à spécifier les effets de la globalisation sur la diffusion des images de presse aux États-Unis et en Europe, ainsi qu'à s'interroger sur les pratiques journalistiques et les phénomènes d'intericonicité conduisant à des manières différentes de représenter photographiquement la mort.

The Madrid bombings of March 11, 2004, were immediately hailed as a 'new September 11.' This article seeks to determine whether this analogy is also pertinent to the photographic coverage of the two events. It is based on the statistical treatment of a sample of 248 photographs that were featured on the

day following the attacks on the front pages of newspapers in Spain, the rest of the Europe, and the United States. As in the case of September 11, the entire body of these photographs can ultimately be reduced to six 'images-types' or 'master images' that were endlessly repeated. But the relative frequency of each of them and the actual photographs most widely reproduced vary from one geographical area to another. This is especially the case for images of the dead and wounded, which were much more visible in Spain than in the United States. This observation then becomes an occasion to identify the effects of globalization on the distribution of news photographs in the United States and Europe, as well as to explore the journalistic practices and types of intericonicity that lead to different ways of photographically representing death.

AUTEUR

GÉRÔME TRUC