

L'image en actes

L'engagement du regard et les conditions de ses interdits

97

La violence des images surgit dans des situations où l'échange autour de ce qu'elle nous montre n'existe pas, où on laisse l'image orpheline de la parole de son auteur, où l'on ne respecte pas la parole multiple de ses spectateurs, où la place qui est donnée au spectateur par l'auteur de l'image et l'institution qui la diffuse n'est pas nommée, n'est pas construite.

Ce texte voudrait donc faire l'éloge de l'image et des rencontres qu'elle suscite. Si l'acte de montrer et l'acte de regarder s'inscrivent dans un horizon éthique servi par une esthétique en correspondance, et dans ce cas seulement, alors la question de la légitimité de l'image dans les champs multiples de sa présentation ne se pose plus. François Niney nous donne quelques pistes : « Autant redire que la nature de l'inmontrable ou de l'inregardable dépend aussi de la façon de le montrer, à qui et dans quelles circonstances ; ce n'est pas qu'une question de contenu mais de contour et d'accès, de pertinence et d'impertinence »¹.

Si nous dénouons avec nos mots cette proposition, voici ce qu'elle nous impose comme cheminement : l'image est une succession d'actes. D'abord les actes de celui qui la conçoit, la fabrique, la construit, l'invente, auteur individuel ou collectif. Puis les actes de celui qui la montre, lui donne sens dans l'espace public, lui assigne une fonction sociale, la canalise dans un espace institutionnel.

Enfin les actes de celui qui la regarde, la modèle, la récupère, se l'approprie, dans ce grand mouvement que sont les mystères de la réception², dans ce travail de braconnage³ du spectateur. C'est donc dans la pertinence de la place de l'auteur dans son film, dans la pertinence de la place qu'il donne au spectateur, dans l'impertinence aussi des conditions de sa projection que toute image devrait être montrée.

Hélas, ces conditions de contours et d'accès ne sont pas toujours remplies, tant s'en faut. Combien d'images sont données sans auteur, sans place pour le spectateur, et dans une forme qui refuse à ce dernier toute impertinence ? Combien de fois sommes-nous les spectateurs impuissants de situations spectatoriennes qui nous confinent dans le rôle étroit de l'acquiescement immédiat et de l'oubli quasi instantané ?

Une expression du sens commun décrit cet état d'impuissance devant l'image : nous sommes, dit-on, bombardés d'images, où encore nous sommes scotchés dans nos fauteuils.

L'image attaque son spectateur au point de le neutraliser. Il n'est plus en mesure d'être en acte de regarder, comprendre, partager. Et paradoxalement, ce « trop montrer » relève en effet de l'in-montrable.

C'est donc dans le quotidien de nos visions que se cache l'in-montrable. Ce sont toutes les images inactées (qui ne montrent pas en quoi elles sont choisies, construites comme un acte volontaire) et inactives (qui paralysent l'action et la pensée du spectateur) qui devraient être in-montrables.

L'IN-MONTRABLE ET LES IMAGES DE GÉNOCIDES

Très vite, comme un point limite de nos réflexions, vient la question de la représentation des génocides. Ce pluriel n'est pas tenable : dans cette négation de l'humain que représente chaque génocide, les situations historiques et politiques sont trop différentes pour être nommées et pensées ensemble. A travers *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1956) et *Shoah* de Claude Lanzmann (1986), la légitimité, la nécessité, ou le refus de montrer des images de camps d'extermination et de concentration est un débat spécifique au génocide des juifs d'Europe par les nazis. Ce débat est si justement et intelligemment écrit par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*⁴ que nous ne voulons pas ici le reprendre. En substance, à propos de quatre photographies prises en 1944 par un membre d'un *Sonderkommando*, prisonnier obligé de participer au fonctionnement du four crématoire V d'Auschwitz, où l'on voit la crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération et des femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire, la question posée est : doit-on, peut-on, a-t-on le droit de montrer ces images ? Oui, dit Georges Didi-Huberman, car elles ont été l'acte d'un homme pour servir la résistance juive qui demandait de tels documents pour prouver la réalité des camps. Non, disent ses détracteurs : la Shoah est irréprésentable, in-montrable, elle doit se contenir dans le recueillement et la mémoire absolue (donc non-singulière) de la dignité humaine.

C'est parce que je retrouve là une ligne qui me partage, dans le spectateur que je suis, à la fois ce oui et ce non, que j'insisterai sur cette double identité du spectateur. Décider tout d'abord que certains sujets sont in-montrables, et refuser de les voir parce qu'ils doivent avant tout être inscrits dans une parole morale, dans une langue éthique. C'est le refus de réduire à quelques images singulières choisies dans une réalité l'innommable souffrance d'un peuple exterminé et l'absolue compassion qu'elle convoque chez moi. Cette négation du réel médiatisé par une image photographique, cinématographique, ou un dessin, peut s'expliquer car on ne saurait réduire à quelques clichés la mémoire que nous devons porter de la Shoah. Mais quatre photographies qui sont un acte de résistance, prises par un prisonnier condamné à mourir comme tous les membres des *Sonderkommando*, commandées par un réseau de résistants juifs, cela aussi est une nécessité et mon regard est un acte si ces quatre photographies ne sont pas données comme de simples documents, mais contextualisées, c'est-à-dire placées dans le respect de celui qui les a faites, de ceux qu'elle montre et

de celui qui la regarde. Ce sont là les seules conditions qui me permettent d'accepter de dépasser le refuge moral de l'in-montrable.

Tout peut être montré, telle est ma position dans ce débat, mais à deux conditions : celle de dire quelles ont été les circonstances de la production de toutes les images. Celle de respecter ceux que l'on montre et ceux à qui l'on montre.

Mais comment remplir ces conditions ?

S21 LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE DE RITHY PANH

Le film de Rithy Panh, *S21, la Machine de mort khmère rouge* est un film documentaire sur le génocide qui fit deux millions de morts, de 1975 à 1979 au Cambodge. Le choix de Rithy Panh est de filmer au centre de détention S21, au cœur de Phnom Penh, la rencontre de deux survivants et de leurs anciens bourreaux. Aucun champ/contre-champ ne vient ponctuer cette confrontation, mais des plans où chacun cherche sa parole, cherche à dire sa souffrance ou à se justifier, où l'on voit bien comment les bourreaux ne sont parfois pas capables d'entendre, et l'effort pour chacun de reconnaître, de nommer. S21, prison où 17 000 personnes furent emprisonnées, torturées et tuées, est totalement vide, et c'est dans cet espace fantôme que les bourreaux vont rejouer, comme au théâtre, les gestes de leur infamie.

Le passé vient à nous, spectateurs, et la mémoire se construit sous nos yeux, elle se fabrique, et nous sommes acteurs et témoins de cette reconstitution. Rithy Panh ne nous impose aucune image, il montre le processus de la rencontre qui témoigne et construit la mémoire et son devoir. C'est un processus qui est filmé, ce n'est pas un procès qui est fait. Et spectateurs, nous sommes confrontés à cette absence de procès qui convoque notre jugement.

L'un des deux rescapés est un peintre ; Vann Nath interroge mais ne juge pas. « Mais qui étiez-vous pour commettre un tel crime ? » demande-t-il, et non pas « Vous êtes des criminels et méritez la mort ». La machine de mort se dévoile petit à petit, et les corps de métiers (gardiens, infirmiers, interrogateurs, photographes, administratifs) forment un rempart à l'innommable qui trouve dans le film de Rithy Panh, petit à petit, ses mots : torture, exécution d'enfants, vies brisées, arbitraire, violence sexuelle, exécution de masse, terreur, génocide. Tout est montré, rien n'est montré. Mais tant de choses tentent de se dire que le spectateur s'approprie le temps lent de la rencontre entre les victimes et les bourreaux, et les mots qui dénoncent et cherchent à comprendre.

Dans le film de Rithy Panh, des images font le pont entre l'in-montrable et l'acte de mémoire : images qui se font sous nos yeux, à travers la confrontation des témoignages, images des scènes théâtralement rejouées par les gardiens, images des peintures de Vann Nath qui, avec un réalisme d'affichiste, montre les scènes de l'horreur quotidienne à S21, images enfin des portraits photographiques des victimes, photographies en noir et blanc, prises pour les archives d'un personnel politique soumis à la paranoïa d'un régime où le règne de l'autre comme ennemi autorise le génocide et le meurtre d'Etat.

Ce film, je peux le garder en moi, je peux en parler, car il invite son spectateur à poursuivre la réflexion sur le travail de mémoire et sa construction.

Un débat avec Rithy Panh après la projection du film confirmait ce choix de l'auteur de ne pas intenter un procès mais d'inviter chacun à un acte de mémoire et de responsabilité. Les trois conditions d'une éthique de la monstration étaient réunies. La présence d'un auteur dont le film apparaît comme le geste humble de la construction d'une mémoire. Le respect de ceux qui sont filmés, jamais à leur insu, à qui on dit bien la présence de la caméra et qui acceptent de revivre par la parole et par le jeu théâtral leurs temps de victimes et leurs temps de bourreaux. Et le respect du spectateur qui n'est pas anéanti par la charge des images mais au contraire, accompagné puis invité à construire son jugement.

« MAIS QUI NOUS POSE CES QUESTIONS ? »

Il n'existe évidemment aucune science qui pourrait évaluer des « degrés » de respect et chaque film, chaque image, demande comme le disait Roland Barthes une *mathesis singularis* : une science pour chaque image. Car chaque auteur, chaque spectateur, chaque sujet, chaque situation de projection ou de publication, de réception ou d'usage, est à ce point singulière qu'elle ne peut être classée. Au mieux pouvons-nous analyser des contextes de création des images et appréhender des situations de leur réception. Néanmoins, il me semble que toute image qui s'inscrit dans une esthétique propose à son spectateur une participation intelligente et concernée.

L'esthétique est l'engagement de l'auteur dans son travail, l'affirmation de son point de vue, de sa vulnérabilité, de sa subjectivité, de sa manière de traduire le monde, l'implication de la rencontre avec son sujet et les rencontres que son sujet implique. L'esthétique est dans l'image quand son créateur dit sa place d'observateur. L'esthétique, c'est alors pour le spectateur la conscience de cette herméneutique à laquelle il est invité deux fois : comprendre comment l'auteur traduit le monde, comprendre comment lui-même est en accord ou en désaccord avec cette traduction.

Comment réaliser un film sur un génocide ? Comment concilier la parole singulière de témoins et un crime contre l'humanité ? Comment oser penser que des images d'instant traduiront toute l'horreur d'une violence encadrée par des discours de haine ?

Dans un documentaire sur le génocide rwandais *Au Rwanda on dit*⁵, Anne Aghion essaie de montrer les tentatives de réconciliation que l'Etat rwandais aimerait favoriser entre les victimes et leurs bourreaux. Au Rwanda, en 1994, 800 000 hommes, femmes et enfants ont été massacrés par les extrémistes Hutus. Les victimes furent essentiellement des Tutsis, mais aussi des Hutus attachés à la tolérance et pour qui le projet politique du gouvernement provisoire d'alors était irrecevable. Ce génocide politique et ethnique à ciel ouvert a duré douze semaines sans que la communauté internationale n'intervienne, ou si peu, ou si mal.

Aujourd'hui, le Rwanda est encore, on s'en doute, un pays de blessures. A la suite de procès, ceux parmi les milliers de bourreaux qui reconnaissent leurs crimes et demandent pardon peuvent faire l'objet d'une procédure accélérée et être renvoyés chez eux, sur les lieux même de leurs crimes, parmi leurs victimes. Dans son documentaire, Anne Aghion filme certains de ces retours et ce qu'ils provoquent comme désarroi, comme gêne, comme peurs. Un plan séquence où la caméra ne fait aucun mouvement

enregistre le double étonnement de deux femmes :

- « Je les ai vus revenir comme s'ils sortaient de la messe ou comme des pensionnaires qui rentrent pour les vacances. Je ne sais pas comment ils sont partis ni comment ils sont revenus. Comment pouvez-vous me demander ça ? Je ne connais pas leur droit. Franchement j'ignore tout de leur retour. Je les ai vus rentrer, c'est tout. Je ne suis pas la seule, tous les autres aussi les ont vus arriver. N'est ce pas abuser que de nous demander ce que nous ressentons à propos du retour des prisonniers ? Nous les avons vus revenir, c'est tout ! Que voulez-vous que nous ressentions ? Oui, c'est vrai, nos assassins sont rentrés mais que voulez-vous que nous y fassions ? En parler ? Pour échanger quoi ? Aller leur parler à eux ? Espérons qu'ils se tiendront à carreau, que ça ne se reproduira pas. ».

Quelques instants plus tard, après avoir fait le récit de ce qu'elles ont subi, elles replacent au coeur de leur dialogue la question de la présence de l'équipe de tournage et de la « vulgarité » des questions qu'on leur pose :

« - Mais pourquoi nous interrogent-ils ? Ils veulent savoir ce que nous ressentons par rapport à leur retour ?

- Mais qui nous pose ces questions ?

- Je ne les vois pas.

- Ces blancs qui nous posent des questions ?

- Ils nous demandent si nous sommes heureuses ! Si nous éprouvons de la plénitude!

- En quoi est-ce qu'on devrait se sentir bien ? Nous traînons dans la solitude même pendant nos nuits.

- Oui, nous errons dans la solitude. Tu passes le jour à errer et la nuit tu ne dors pas. Qu'est-ce que tu veux qu'on y fasse ? Tu as une solution ? C'est comme ça, c'est tout.

- Oui quand on n'a pas le choix.

- Arrêtons. Ces blancs nous posent des questions bizarres. Quand ils me demandent si ces tueurs sont venus me saluer ! Tu te rends compte ! ».

Que Anne Aghion laisse dans son montage cette séquence poignante est un acte qui respecte ces deux femmes. Cette souffrance insurmontable qu'elles disent s'étonne aussi des questions qu'on leur pose : comment poser une telle question ? Qui ose la poser ? Comment dire l'indicible ? Qui réalise ce qui reste de leurs vies ? Oui, Anne Aghion sait tout cela, sent bien les risques de l'exhibition, de la foire à la souffrance. Et c'est justement parce que cette question est centrale dans son film qu'elle respecte et néanmoins provoque la parole de ces femmes. Alors, spectateur, je ne suis plus voyeur mais m'interroge avec ces deux femmes et avec la réalisatrice sur l'acte qui consiste à les écouter répondre à ces questions. Il me semble qu'il y a là une chaîne de respect qui commence avec cet aveu d'une indiscretion qu'il faut dépasser si l'on veut comprendre pour combattre l'oubli, et projeter dans l'avenir la fragilité d'un « plus jamais ça ». Chaque parole recueillie est un geste vers la compréhension de la souffrance de ces deux femmes qui s'étonnent qu'on puisse leur poser de telles questions : car comment y répondre ? Comment dire ce que l'on vit après la mort de toute sa famille ?

Comment penser l'impensable massacre qu'elles ont vécu ? Et que veut-on faire de

leurs paroles ? Ce n'est pas l'horreur qui est montrée ici mais la place de la parole quand elle doit dire l'horreur, et l'acte qui recueille ces témoignages. Alors, spectateur, je suis dans le recueillement. Dans un geste solidaire qui consiste à être avec l'autre, même éloigné de lui.

PAPA, JE N'ARRIVE PAS À DORMIR

Vendredi soir. Une heure du matin. Petits grattements à la porte, petite voix de fille : « Papa, je n'arrive pas à dormir ». Allons bon. Que se passe-t-il ? La peur d'un enfant de 13 ans qui a dans la tête des images atroces vues sur Internet chez une copine. La copine, un peu comme s'il s'agissait d'un film *gore*, et sans du tout dire de quoi il s'agissait (mais le sait-elle seulement ?) fait défiler sur son ordinateur des images qui montrent un homme qui se fait égorger et couper la tête. Par qui ? Qui peut faire ça ? Et dans les sanglots de ma fille, j'entends sa peur, mais aussi cette détresse de découvrir un monde auquel on appartient et qui peut être un enfer, où des hommes se transforment en bourreaux, où la violence atteint des proportions que l'on ne pouvait imaginer.

102

Rien, dans ces images d'une victime égorgée dans un Irak transformé par l'armée américaine en une terre de sang et de vengeance, dans ces images qui arrivent sur la boîte électronique d'une collégienne française qui les partage avec des copines, rien ne peut trouver de raison. De son origine à sa réception, c'est une chaîne criminelle où personne n'est respecté. La victime est assassinée pour servir une propagande ; le crime est fait pour l'image qui est la réponse choisie par des groupes extrémistes à l'occupation militaire de leur pays. C'est une image qui, dans l'esprit de ceux qui la font, doit être diffusée par les télévisions du monde entier pour que les opinions publiques voient l'acte de vengeance et prennent peur.

Ces images s'accompagnent, avant et après l'exécution, d'un discours menaçant : si vous ne retirez pas vos armées, nous tuons vos ressortissants. Non seulement il y a un crime sanguinaire mais l'image elle-même est un crime car elle en est la cause. Donc, voir cette image est déjà en soi une blessure, car elle est faite pour nous, et c'est la cause de son existence.

Ceux qui diffusent cette image, télévision ou sites Internet, et *a fortiori* ceux qui les diffusent dans les courriers électroniques de jeunes adolescents non seulement ne respectent pas la victime, mais participent en le prolongeant à l'acte criminel. Images qui atteignent une pure violence et une gratuité absolue quand elles sont décontextualisées au point qu'un jeune spectateur ne sache même plus quels sont les environnements historiques, politiques et religieux qui font que de telles actions, honte pour la dignité humaine, se produisent.

Et si rien ne peut les excuser, au moins faut-il dire qui sont ceux qui tuent, pourquoi ils tuent, au nom de quoi, pourquoi ils veulent que ces images circulent, pourquoi ces condamnations à mort sauvages, à quelles autres sauvageries répondent-elles, et pour quelles véritables raisons les Etats-Unis voulaient absolument envahir l'Irak.

Au moins dire que ces images ne sont pas le fait d'un acte de folie collective, mais qu'elles ont pour origine des raisons politiques.

Paradoxalement, ces images faites pour être diffusées dans le monde entier, sont in-montrables. Ceux qui les font ne respectent pas celui qu'ils montrent. Ceux qui les diffusent se font complice du crime. Et les montrer ne peut en aucun cas respecter le spectateur surtout s'il ne connaît rien de la situation irakienne en 2004 et s'il reçoit ces images comme les autres, dans le flux spectaculaire des images télévisuelles qui ne peuvent, par leur nombre, être toutes des images en actes. Les voici sur Internet, dans l'espace privé et l'usage privé d'adolescents qui les partagent pour mettre à l'épreuve leur résistance à l'horrible, comme un rite d'initiation pour devenir adulte. Tôt ou tard nos innocences se sont trouvées défaites, et l'amour que l'on prêtait au genre humain mis en cause par ses crimes. Ces images, je ne les ai pas vues. Je les ai entendues par les mots de ma fille, et si j'en connais l'existence, je ne veux pas y être confronté. Je les ai expliquées comme on peut expliquer l'inexplicable. Ses sanglots terminés, elle va se recoucher, s'endort. Moi non. Je pense à cet homme qui a été tué. A sa solitude. Aux cris. Je me dis : nous n'avons pas parlé des sons, des hurlements ? Dans le silence de la nuit.

"LA VIDÉO QUI ACCUSE " : PROCÈS, JUGEMENTS ET COMPLCITÉS.

Mylène Sauloy est la réalisatrice d'un reportage diffusé par Canal + *Tchéchénie, la vidéo qui accuse*. Déjà dans le titre, nous changons de registre. Dans *S21, la machine de mort Khmère rouge*, de Rithy Phan, dans *Au Rwanda on dit* de Anne Aghion ou dans l'oeuvre de Claude Lanzmann *Shoah*, les trois cinéastes n'accusent pas : ils écoutent, ils enregistrent, ils montent des plans, et n'utilisent pour ainsi dire aucune image d'archive. Ils ne font aucun procès, ils mettent en oeuvre l'acte de construire une mémoire.

Alors, ils laissent le spectateur dans l'effort d'un jugement : c'est un travail qu'ils nous imposent, qui nous incombe. Nous ne sommes pas spectateurs, nous sommes acteurs d'une image donnée pour construire notre jugement et notre mémoire. Dans *Tchéchénie, la vidéo qui accuse*, ce n'est pas une mémoire qui se construit, c'est un témoignage pris dans l'urgence, c'est en train d'arriver, c'est encore vrai, c'est cela qui arrive en Tchétchénie aujourd'hui. Nous sommes alors les contemporains de l'horreur, nous sommes les contemporains d'un crime contre un peuple par la machine russe et son armée qui n'est plus rouge mais noire comme la nuit tchéchéne. La vidéo accuse, Mylène Sauloy dénonce, Canal + souligne la noblesse d'un journalisme d'enquête, et c'est atroce.

Et c'est surtout que nous sommes là sans rien faire : « Cela fait des années, dit Mylène Sauloy, qu'on se paye le luxe de documenter un massacre en sachant parfaitement qu'il se déroule à nos portes ».

Ce n'est pas un génocide, mais comme ça y ressemble : un village entier que l'armée russe encercle, toute la population utilisée comme un bouclier humain, deux cents combattants tchéchénes qui finissent par se rendre avec la promesse qu'ils seront épargnés, et le début de l'humiliation, injures, tortures, hommes nus à moitié morts que l'on traîne dans des wagons, hommes presque sans vie que l'on abat devant les copains de régiment parce que ces chiens n'arrivent même plus à monter dans un camion, vulgarité, violence, sang, mensonges. Et ces images, elles sont tournées par

un soldat russe qui s'amuse bien, qui fait son petit reportage, et qui revendra ensuite aux familles des victimes les cassettes vidéos qui prouvent que le mari, le frère, l'oncle, la soeur, la fille, le fils sont bien morts, et qu'il ne faut plus les chercher, et qu'il faut encore payer si l'on veut récupérer leurs corps.

Mylène Sauloy depuis dix années travaille en Tchétchénie, ses témoignages sont accablants, et sur ses épaules reposent toutes nos démissions et le doute de la compromission. Car, dit-elle, aux trafics d'armes, et aux trafics en tous genres, il s'en ajoute un autre qui fait fortune, c'est le trafic d'images.

Le travail de Mylène Sauloy est fait de deux images. D'abord, les images qu'elle filme, ses voyages sur les routes de la Tchétchénie et du monde pour retrouver des survivants ou des familles exilées, les images de ses rencontres où elle écoute, enregistre, n'accuse pas mais recueille des témoignages, des images saisies à travers des pare-brise de voitures dans un pays sous la pluie, boueux, troué, plein d'ornières. Des images comme volées, des images seules et clandestines tellement on sait que ce que l'on voit ne changera pas les sourires que l'on fait à Poutine et la sauvegarde des intérêts, les raisons détestables d'Etat. Ensuite des images qu'elle n'a pas faites, des images de trafics et des images trafiquées.

Un petit jeu macabre où les soldats journalistes filment leur crimes pour en faire un double usage : propagande (Voyez, si vous résistez, ce qui vous attend : nous vous exterminerons tous), et lucratif (Qui veut savoir si son mari est mort ? Achetez nos images). Le film de Mylène Sauloy utilise ces images pour nous montrer à quoi elles servent. Quand Mylène Sauloy elle-même nous dit, lors du débat qui suit la projection de son reportage, qu'elle a donné il y a quelques années des caméras à des civils tchéchènes pour qu'ils puissent créer des images qui témoigneraient de la violence de l'armée russe qui manipule le gouvernement pro-russe et les milices ; quand elle soupçonne que certaines de ces caméras ont été données à des soldats russes qui acceptaient de filmer des lieux interdits d'accès à des civils tchéchènes ; quand on sait que ces images ne sont pas des jeux d'amateurs mais font partie de la guerre et d'un crime contre l'humanité ; quand on sait l'usage criminel qui en est fait, alors oui, il y a, dans le reportage que Canal + impose aux images de Mylène Sauloy, quelque chose de détestable. La suite d'un marché où nous devenons spectateurs complices de l'armée russe. Une propagande réussie où seul le langage de la violence prévaut, où notre impuissance est une vraie souffrance. Car ces images qui accusent nous accusent aussi.

Savoir suffit ? Montrer suffit ? Les images de Rithy Pahn, de Claude Lanzman, d'Anne Aghion nous prennent par la main et nous héritons de la mémoire qu'ils nous donnent, et nous savons qu'elle constituera notre morale, et nos actions. Les images du soldat Volodia qui filme sa guerre, images d'amateur, de propagande et preuve de l'horreur dans le reportage de Mylène Sauloy, c'est une main qui m'écrase la figure contre un mur, et me laisse voir d'un cil la torture que l'on inflige à un peuple.

Je pense à Mylène Sauloy, qui part seule, en guerre contre cette guerre, dénonçant les agissements d'une des armées les plus puissantes du monde, témoignant de ce que

subit le peuple tchéchène, prise dans le présent, cherchant à faire le lien entre la vie et la mort, entre ce là-bas et notre ici pourtant contemporains et pourtant si lointains. Je crois lui avoir dit lors d'un débat que malgré tous ses doutes, malgré l'ambiguïté de la provenance des images, malgré la vanité de la démonstration de Canal +, malgré ces images qui resteraient comme lettre morte, il fallait les montrer. Elles appartiendraient à l'espace public mais ne feraient pas débat : trop de propriétaires en avaient déjà fait un usage criminel pour que nous puissions nous en emparer. Et cette vidéo accuse aussi Canal + qui s'en empare à des fins marchandes, et nous, spectateurs immobiles.

Que prendre de ces images ? La preuve de la barbarie de l'armée russe ? La propagande filmée par un soldat couvert par sa hiérarchie ? Le document qui sert aux familles à identifier leurs proches moyennant finances ? Un reportage parmi d'autres qui nous montre ce qui arrive là-bas ?

BLESSURES D'INFORMATION

Car ce qui ne devrait pas être montré, ce sont les images que l'on ne peut faire siennes, que l'on ne peut partager dans l'espace public, ce sont paradoxalement toutes ces images au quotidien qui nous racontent l'au-delà de nos frontières comme un au-delà de nos responsabilités. Chaque soir, au journal télévisé, ce sont des enfants abandonnés, vendus, mourant de faim, des guerres, des conflits, des injustices, des civils qui meurent sous les bombes, des crimes d'Etat.

C'est dans cette confusion des contextes, dans l'accumulation des preuves, dans l'enchaînement de ces scènes vues et entendues sous les formes ritualisées du journal télévisé que se glissent non seulement l'indifférence mais la banalisation. L'information n'est plus une annonce (je viens vous dire ceci de particulier) mais le produit d'une industrie culturelle (chaque jour, quoi qu'il arrive, nous sommes en mesure de vous montrer ce qui se passe dans le monde et passera sous vos yeux). Il y a là un vrai problème de société que Jacques Gonnet a nommé la blessure d'information : si aujourd'hui nous savons, cela ne change rien.

Si les médias nous disent : voilà, il y a un génocide en train d'être commis au Rwanda, il y a un crime contre l'humanité chaque jour perpétré par l'armée russe en Tchétchénie, il y a en Irak une ville qui va être entièrement rasée par des bombardements de l'armée américaine et il va y avoir des centaines de civils tués, il y a dans les Territoires Occupés, en Cisjordanie, des oliviers que l'on arrache pour construire un grand mur de béton, et bien on sait maintenant que cela ne change rien. Etre informé ne change rien. Et c'est avec cette *blessure* que nous vivons maintenant. Les crimes peuvent continuer à être commis non pas en toute impunité mais en toute tranquillité : « Savoir l'insupportable ne change rien. Pire, souvent, pour se préserver, la connaissance de l'insupportable détourne de l'action. Les images de la violence du monde, qu'elles viennent d'Algérie, du Rwanda ou de Serbie provoquent peut-être d'abord une horreur sacrée mais elles incitent aussi à se détourner pour vivre, à oublier »⁶.

C'est quasiment en direct aussi que notre impuissance est filmée et cette simultanéité télévisuelle où l'olivier est arraché sous mes yeux, en direct, où le missile est envoyé

maintenant à travers l'écran d'une régie et ses coulisses de l'instantanéité, est humiliante. Nous sommes bien pour une part dépossédés de notre rôle d'acteur et notre orgueil d'humain veut que l'on se sente coupable. Pourtant, comment tout prendre sur les épaules ? Comment épouser toutes les causes qui méritent un soutien ? Et se savoir sans agir est une cruelle leçon d'humilité.

Des hommes et des femmes sont aux premières loges de cette contradiction qui caractérise nos sociétés d'information, ce sont les documentalistes des télévisions ou de la presse écrite. Patricia Briel, dans un article du journal *Le Temps*, quotidien suisse, raconte comment les documentalistes de la télévision suisse romande, soumis au stress de la violence de certaines séquences ont été aidés. « Troubles du sommeil et de l'appétit, anxiété, absentéisme, symptômes dépressifs et démissions n'étaient pas rares à la Cellule image de la Télévision Suisse Romande. Avertie, Françoise Clément, directrice du service documentation et archives n'a pas tardé à réagir : « J'ai travaillé cinq ans au Comité international de la Croix-Rouge, et j'ai fait le lien entre ce qu'on me racontait et ce que j'avais vécu. Tous les témoignages présentaient les caractéristiques du syndrome de stress post-traumatique. » Elle fait donc appel à Martine Bourquin, spécialiste dans la gestion du stress, qui organise des séances de formation pour que chacun puisse dire sa souffrance. Trouver les mots pour dire les traumatismes vécus, la colère et la tristesse ressenties face à la barbarie : voilà l'essentiel pour les documentalistes, contraints à la passivité devant l'image »⁷.

Soyons honnêtes, ce ne sont pas seulement les documentalistes des télévisions qui sont traumatisés, ce sont toutes les sociétés de l'information qui sont malades de leurs images. Des sociétés muettes devant l'horreur. Mais heureusement, il nous reste les mots pour dire notre impuissance, puis des mots pour agir, pour nous approprier les images et les émotions qu'elles nous imposent. Passée cette première étape, d'autres mots viennent qui peuvent les placer dans l'espace public, provoquer des débats, aboutir à des actions. Il s'agit de remettre l'image en actes. Alors on peut dire ce que l'on fait de ce que l'on voit.

POUR UNE ÉDUCATION AUX IMAGES ET AUX MÉDIAS

Certaines images qui nous sont montrées à la télévision ou dans les journaux sont proches de nos cauchemars. Elles semblent sans raison, sans mot, et pourtant, nous dit-on, surgissent dans l'actualité, témoignent de l'histoire du temps présent. Et malgré quelques précautions d'usage (« Nous avons beaucoup hésité avant de vous les montrer » nous disent leurs présentateurs) qui immédiatement nous projettent dans la curiosité (« Mais qu'est-ce que ça peut bien être ? ») elles nous blessent. Données crues, jetées nues. Elles touchent aux frontières de l'indicible, elles nous touchent, elles nous laissent dans l'horreur, et s'éloignent ensuite de nous sans mot pour les dire. Elles nous font trembler de peur, elles nous révulsent, elles nous coupent la respiration, elles nous laissent muets. C'est dans ce silence que la blessure s'installe, dans ce lieu forclos : je ne peux rien en dire, l'image est plus forte que ma raison, elle n'a pas de sens, elle me surprend sans défense, sans culture, et parfois sans morale.

Il faut donc disposer d'une pensée sur l'image que seul un enseignement permet d'élaborer.

Qui fait l'image, qui est celui ou celle qui choisit un cadre, un angle de prise de vue, un sujet, une composition : un professionnel, un amateur, un spécialiste de la propagande politique, un bureau de communication ?

Qui décide de diffuser l'image : une rédaction, un gouvernement, des entreprises, des militants ? Et sous quelle forme : l'affiche dans la rue collée « sauvagement », le journal télévisé, l'exposition dans le musée, un site Internet ?

Quelle est l'intention de celui qui décide de diffuser une image ?

Quelle est son autorité dans la société ?

Comment celui qui a fait l'image, et comment celui qui la diffuse donnent-ils une place au spectateur et respectent-ils les conditions de la réception des images ?

Dans un entretien avec Marie-José Mondzain pour la revue *Médiamorphoses*, j'ai retenu cette idée de l'exigence des regards : « L'image est un acte qui engage le geste de celui qui l'a faite et le regard de celui qui la reçoit »⁸. Si le temps et la place de cette double exigence est respectée, toute image peut être montrée.

Et, pour parfaire cette exigence de ceux qui font et de ceux qui reçoivent l'image, il faut aussi interroger son langage. L'image est une traduction du réel. Pourtant, nombreuses sont celles qui nous sont montrées sans que la place du traducteur ne soit nommée, évoquée.

L'image est prise dans une généalogie : elle ne surgit pas originale, elle a des origines culturelles, esthétiques, elle a déjà une histoire quand elle est faite. L'image aujourd'hui est volage : elle passe d'un support à un autre, d'une fonction à une autre, elle est sans complexe et multiplie les contextes qu'elle peut épouser à la vitesse de sa valeur marchande. L'image est aussi une arme lourde, elle porte les couleurs des sociétés, elle délimite les territoires symboliques et les dogmes qui réunissent les membres d'une société, elle raconte les valeurs qui nous réunissent. Si l'on soumet une image à ces quatre principes de précaution (traductions, origines, contexte, dogmatismes) nous lui donnons raison. Loin de moi l'idée de dire qu'elle devient raisonnable. Mais nous savons en lui imposant cet ordre de la pensée la maîtriser et nous lui refusons de nous laisser inactifs, irresponsables. Certes, une « bonne » lecture de l'image ne nous rend pas quitte vis-à-vis de ce qu'elle porte. Mais elle permet de prendre nos distances et d'interroger la dimension politique de chaque image, et les choix politiques que nous voulons prendre face à chaque image.

Car enfin de quoi s'agit-il ? De mémoire et d'engagement politique. De la place que nous voulons prendre dans notre société. De morale. On n'a pas le droit de montrer dans l'ignorance de ceux que l'on montre et le mépris de ceux à qui l'on montre. On n'a pas le droit de regarder sans exigence.

L'image (mais aussi son absence, son interdiction) est un acte trop grave pour qu'on la laisse orpheline des mots qui nous permettent de condamner les bourreaux.

FRÉDÉRIC LAMBERT

Rappel du Titre de l'article, minion C 8

- ¹ François Niney, « La preuve par l'image : Méduse où comment montrer ce que l'on ne saurait voir ? » Texte de présentation des journées de Valence, 10-11 décembre 2004, Centre de recherche et d'action culturelle de Valence.
- ² Daniel Dayan, « Les mystères de la réception », Revue *Le Débat*, Gallimard, octobre 1992, n° 71, pp 146 à 162.
- ³ Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien*. chapitre XII : *Lire, un braconnage*, Gallimard p. 239.
- ⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, 2003.
- ⁵ *Au Rwanda on dit* de Anne Aghion, 2003. Ce film fait suite à un premier travail de la cinéaste filmé en 2001, intitulé *Revivre ensemble au Rwanda*, 2001.
- ⁶ Jacques Gonnet *Les médias et l'indifférence*, PUF 1999.
- ⁷ « Quand les images rendent malades » Patricia Briel, *Le Temps*, vendredi 30 janvier 2004.
- ⁸ Marie-José Mondzain, entretien avec Frédéric Lambert, Geneviève Jacquinot, Guillaume Soulez : « L'exigence des regards », *Médiamorphoses* n° 12, printemps 2004, INA/PUF.