

Émilie Houssa

Doctorante en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal

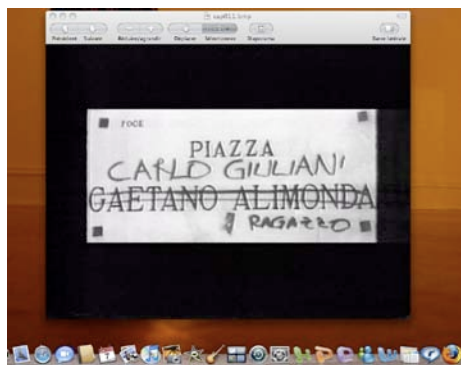


Image 1

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.

Pour Bernard Stiegler (1996), nous vivons à l'ère de la désorientation. Cette désorientation prégnante est notamment liée à la vitesse de circulation du changement et de l'information toujours plus rapide dans nos sociétés. Selon lui, le problème dans cette course folle c'est que l'on confond généralement une technique supplémentaire devenant un support de mémoire et une technique de mémorisation. Les supports de mémoire ne constituent en aucune façon notre mémoire collective ou individuelle, ils les rendent au contraire plus vulnérables et plus fragmentées. Les technologies audiovisuelles actuelles sont particulièrement révélatrices de ce phénomène, elles rendent *effectivement* visible la multiplicité de regards, de points de vue sur un événement. Cette multiplicité transmise et diffusée instantanément produit une accumulation de données difficilement lisibles, visibles, compréhensibles et finalement mémorisables. Aujourd'hui, dans le monde occidental, chacun peut faire de l'image sur tout, sur tous, tout le temps. Cela crée une situation rhizomique, où chaque image en chasse et cache une autre, portée par des technologies audiovisuelles qui font qu'une image captée, s'expose et se diffuse dans l'instant même de sa création. L'ensemble construit l'idée d'une image directe.

L'image directe présente une mémoire par citation, par expérience individuelle qui rend difficile toute synthèse autour d'un événement. Nous construisons finalement une mémoire qui se décline au présent, une mémoire en perpétuelle présentation. Pour continuer la pensée de Stiegler, nous n'accumulons pas de la mémoire à proprement parler mais des supports de mémoire qui seront bientôt peut-être indéchiffrables. La situation devient alors paradoxale. L'individu occidental, facteur premier de ce mouvement incessant de données, engendre un flux global dépossédé de toute localité, c'est-à-dire de toute trace d'individuation. Lorsque la mémoire se constitue à grande vitesse, se confondent alors les actions de captation, de lecture et de diffusion. On perd ainsi, toujours selon Stiegler (1996,140), la localité et le contexte de toute pensée et de toute mémoire. Dans le monde occidental, l'individu semble créer aujourd'hui sa propre désorientation sociale et mémorielle. Nous n'apprenons plus à nous souvenir et engrangeons une mémoire vive et/ou externe dont on se dépossède sur des supports comme les disques durs, les images ou les sons qui sont des outils d'accumulation mais qui ne nous permettent pas pour autant de faire le récit des éléments qu'ils contiennent. Les technologies contemporaines créeraient finalement une *mémoire instant* reposant sur des supports de mémoire qui nous poussent à accumuler et non plus à transmettre (Steigler, 1996).

De l'image au document direct

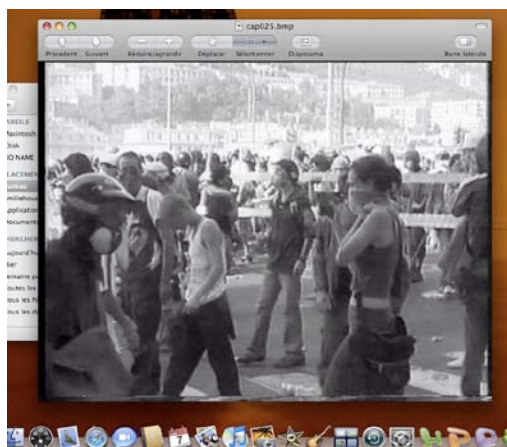


Image 2

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.

Cette introduction peut paraître un peu radicale. Pourtant, la description qu'elle propose trace les enjeux qu'il y a à penser la formation et l'impact des images directes aujourd'hui. Le fait de penser l'image directe touche à la constitution de la mémoire collective car l'information qui nous traverse aujourd'hui forme notre mémoire de demain. La forme que prend l'information et le contenu qu'elle propose conditionnent notre capacité à comprendre un fait, mais aussi, plus généralement, le monde qui nous entoure. Un glissement s'opère ici entre l'idée d'information et celle de document. L'acte d'informer est, avant tout, la présentation de l'assimilation d'un savoir, d'un fait, d'une idée. En ce sens l'information éloigne l'informé de l'objet même dont elle informe. L'information constitue le support de la pensée d'un fait. Informer quelqu'un de quelque chose repose finalement sur le fait de proposer une lecture, une vision qui reste partielle et à retravailler. L'acte d'informer est un travail parce qu'il consiste à proposer un échange de réflexions qui engage tant l'énonciateur que le récepteur. Et c'est par cet échange que l'information permet de constituer des documents, à valeur informative mais aussi, et surtout, mémorielle. L'idée d'information est ainsi liée à celle de document. Le document entre dans le processus d'information au sens où il constitue les traces de l'information, il est également l'élément matériel de cette transmission. Il est finalement ce qui reste si un échange se produit. On retrouve ici la racine étymologique de document : *documentum*, en latin, signifie « ce qui sert à instruire ». Pour qu'il y ait document, il faut du temps, un temps de lecture, de compréhension. Une information se voulant instantanée empêche ce temps de lecture et elle ne l'empêche pas seulement sur un fait. La lecture d'un fait engage la compréhension d'un ensemble de faits ou de pensées, on ne comprend un événement que par le filtre de notre propre histoire, et notre histoire se crée au fil de nos rencontres et nos lectures quotidiennes.

Selon Maurice Halbwachs (1950, 73-75), « La mémoire d'une société s'étend jusque-là où elle peut, c'est-à-dire jusqu'où atteint la mémoire des groupes dont elle est composée.... [Car] il n'y a pas de mémoire universelle. Toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et le temps. » Et pour Halbwachs, la mémoire collective permet de constituer la mémoire culturelle, l'histoire d'une société. Dans cette dynamique, le document devient le médium, le support permettant de transmettre et d'échanger une pensée. L'image peut également être pensée comme un *medium* (Belting, 2004), c'est-à-dire le support, l'intermédiaire entre un fait, une idée, une personne et leur récepteur. Mais cela signifie surtout qu'une image est *grosse du langage*, et

donc que nous sommes face à elle tels des accoucheurs. C'est-à-dire que l'image est polysémique, elle n'offre pas une lecture mais plusieurs interprétations possibles. Une image reste, à mon avis, toujours à interpréter.

L'idée d'image et de document directe cristallise finalement la difficulté qu'il y a aujourd'hui à penser et constituer des documents pour demain. La question qui se pose ici, c'est finalement de savoir si une image peut être ou non un medium d'information et, plus largement, de documentation. La question peut paraître étrange et radicale, mais il semble important de la poser pour contrer ce qui est devenu aujourd'hui une évidence. Ce qui sous-tend cette réflexion, c'est le problème de dénoncer l'illusion d'une information visuelle directe, véhiculée par la télévision ou Internet. En effet, aujourd'hui, les technologies audiovisuelles accentuent l'idée que l'image d'information et le document visuel se vivent et se forment en direct. Ce sentiment de direct autour de l'image a, peut-être, toujours existé, mais il s'est d'autant plus accentué avec l'image en mouvement. Il n'y a qu'à lire les comptes rendus des premières projections des frères Lumière pour s'en rendre compte. Lorsqu'en 1896 l'on projette *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat*, les spectateurs se lèvent de leurs sièges terrifiés, persuadés que le train allait leur rouler dessus. La transmission du mouvement donne une impression de réel.

Et l'évolution des technologies médiatiques a accentué ce sentiment car elle a fait entrer un nouvel élément dans cet ensemble : le quotidien. La télévision ayant remplacé, depuis la fin des années 50, le cinéma pour la retranscription des actualités, l'information visuelle se vit dans l'instant, tous les jours, toutes les heures, toutes les secondes maintenant, avec les chaînes d'information en continu comme CNN. L'image d'information intègre chaque parcelle de notre quotidien. Internet, prenant le relais de cette situation, propose un flot d'images constant fait, à première vue, par et pour tous, tout le temps. Car la technologie moderne de l'image numérique cristallise deux révolutions amorcées par la télévision puis par la vidéo dès les années 1960 : la généralisation de l'accès à l'image et la généralisation de la réalisation d'images. La caméra super 8 avait déjà amorcé cette évolution, mais ce que permet la vidéo numérique c'est l'image exposée au présent, au moment même de sa création. Avec la caméra numérique on voit, on capte et on regarde la chose captée en une même action, en un même temps. L'existence de ces images organise à la fois le lieu de leur exposition, de leur répétition et de leur fugacité.

Aujourd'hui, chacun peut capter un fait qui deviendra événement d'actualité. Le 11 septembre 2001 est ici un événement révélateur de cette évolution, mais peu de temps avant lui un autre événement avait déjà rendu visible ce traitement de l'information visuelle : le G8 de Gênes de juillet 2001.

Le G8 de Gênes *un moment de communication*



Image 3

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.

Lors du G8 de Gênes de 2001 de nombreux *accidents* se produisent, dont la mort de Carlo Giuliani, tué par un carabinieri le 20 juillet 2001 sur la place Alimonda. Ces accidents sont nommés *incidents* par les policiers, mais *événements* par les manifestants ou *dramas* par les victimes et les familles des victimes. Ces nombreuses appellations soulignent la difficulté à définir l'événement et jusqu'à quel point les images travaillent à sa constitution. Car ces accidents font de ce sommet un événement politique mais aussi historique notamment quant au traitement médiatique qui en a été fait. Pour mettre en contexte la situation, rappelons que du 19 au 22 juillet 2001, le G8, réunissant les huit pays les plus riches du monde, siège à Gênes. Du 15 au 22 juillet 2001, le Forum social encadre temporellement et géographiquement le G8. Les images de ce double événement sont multiples. Elles proviennent autant des manifestants du Forum social que de la police italienne, des journalistes internationaux et italiens. Ces images proviennent aussi de cinéastes, comme ceux du groupe *Un autre monde est possible* (*Un mondo diverso è possibile*), réunis en comité spécial pour le G8 sous le nom du *Cinéma italien à Gênes*

(*Cinema italiano a Genova*). Le G8 de Gênes est un moment où la distance entre regardant et regardé est complètement dépassée. S'il y a les oppresseurs et les opprimés, l'image est utilisée des deux côtés pour définir les actions des journées du G8. Tout est filmé sur le moment pour être diffusé et décrypté partout dans le monde.

Ainsi pour Toni Negri (2001, a), Gênes serait un moment de communication au sens propre du terme, de *mise en commun*. Celle-ci dépend du fait que chaque manifestant a de quoi enregistrer. Mais peut-on parler de mise en commun si aucune synthèse n'est faite ? Il semble important ici de s'interroger à savoir si l'accumulation d'une multitude de traces constitue à proprement parler un commun. Comme l'explique Eric Jozsef, correspondant à Rome du quotidien français *Libération* dans un entretien téléphonique du le 8 mars 2006, « [L]e G8 de Gênes marque une étape dans le traitement visuel d'un événement, c'est le premier événement capté par tous les acteurs et repris par tout le monde. Une télévision génoise a même été jusqu'à poser des caméras dans plein d'appartements qui se situaient sur le parcours de manifestants. On peut ainsi reconstituer les manifestations minute par minute. En accumulant tous les documents existants, on peut suivre toute la journée de Carlo Giuliani. »

Cette démarche révèle un nouveau statut aux images, et plus précisément aux images dites d'information. Elles semblent représenter une nappe continue sur laquelle viennent s'incruster les événements. Cette masse d'images constitue un amas spatial et temporel au sein duquel va se dégager un événement. Ainsi, l'image de Carlo Giuliani captée tout le long de la journée du 20 juillet 2001 *devient a posteriori* medium de l'événement. Les images se font lieux de reconnaissance. On peut même se demander jusqu'où ces images ne font pas de cet accident, fait divers, incident, drame, un événement suivi mondialement et à répercussions internationales. L'événement ici, c'est la mort d'un homme. Un jeune homme de 23 ans est tué par un carabinier de 20 ans. Cet acte pourrait aussi être décrit comme un fait divers. Qu'est-ce qui fait alors que cet acte est vécu et interprété comme un événement par une grande partie de la population internationale ? Autrement dit, si on admet qu'un événement est un fait qui change de façon irréversible la situation dans laquelle il s'est engendré, qu'est-ce que cet acte change radicalement ? Le coup de feu tiré ôte la vie à Carlo Giuliani. C'est irréversible. Ce qu'engendre le coup de feu tiré devient donc un événement pour la famille et les proches de Carlo. Mais pour

vous, pour moi, ainsi que pour les milliers de personnes qui ont consulté depuis 2001, les plus de 400 000 occurrences Google concernant Carlo Giuliani, qu'est-ce que ce coup de feu a changé de façon radicale à nos vies, nos pensées, notre imaginaire collectif ? L'événement mondial ici, c'est peut-être sa médiatisation, c'est peut-être le fait que cette mort captée et ressentie « en direct » soit diffusée instantanément dans le monde entier.

Un article d'Indymedia du 6 mai 2003 révèle l'ampleur de cette transformation pour le G8 de Gênes. Il s'intitule *Appel à la récolte du matériel vidéo* et demande aux militants présents à Gênes d'envoyer leurs vidéos à l'avocate du Forum social de Gênes. L'article précise : « Nous recherchons toujours des témoins et des victimes introuvables, dont les dépositions pourraient se révéler décisives. Surtout, on recherche des images car il n'existe de témoignage qui soit plus efficace que l'image. » L'image devient l'élément essentiel de toute enquête juridique ou journalistique. Ces images en continu, en direct, apportent des effets de réel qui semblent fonder tout discours sur le G8 de Gênes. Cette application semble la réalisation directe de l'idée actuelle que nous avons d'une image d'information notamment véhiculée par la télévision ou Internet, télévisuelle telle que la décline Bourdieu (2005, 20). « Les dangers politiques qui sont inhérents à l'usage ordinaire de la télévision tiennent au fait que l'image a cette particularité qu'elle peut produire ce que les critiques littéraires appellent *l'effet de réel*, elle peut faire voir et faire croire à ce qu'elle fait voir. »

Face à cette croyance, s'élabore un rhizome de propos et d'images dont la présentation même est posée comme preuve. Mais paradoxalement, cette multitude de traces montre l'impossible captation totalisante d'un événement. Par exemple, de cette masse énorme de documents potentiels, une infime partie apparaît et ce sont toujours les mêmes images et les mêmes déclarations qui sont visibles. Un exemple se fait révélateur. Paradoxalement, la photo la plus vue de la mort de Carlo Giuliani dans les journaux, c'est l'image qui capte le moment qui précède le mort de Giuliani.



Image 4

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.

Cette photographie a été prise par Dylan Martinez pour l'agence Reuters. Carlo se trouve devant le *defender* des carabinieri qui semble, selon l'angle de prise de vue, tout près de lui. De dos, cagoulé, Carlo tient devant lui l'extincteur et sa position semble offensive. Cette photographie, plus exactement ce qu'elle représente, sera contredite par d'autres photos et par l'expertise balistique, qui révèle que Carlo se trouvait à 3 mètres du véhicule.



Image 5

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.

La confrontation de cette multitude de points de vue rend sensible la fragmentation de toute perception et de toute représentation du réel. Les technologies visuelles actuelles ont mis en avant un point fondamental : non seulement nous ne pourrons jamais proposer qu'une représentation d'un réel et non *du* réel, mais surtout, nous pouvons désormais travailler et montrer cette

représentation comme une seule proposition des milliers de possibilité qui auraient pu se faire. L'accumulation de traces et de points de vue ne fait pas *preuve*, c'est la lecture qui va en être faite qui constituera au final le document à valeur informative et mémorielle.

Ainsi, comme tous les événements-accidents qui se déroulent durant le G8 de Gênes, la mort de Carlo Giuliani, plus exactement sa médiatisation, va nourrir de multiples lectures et interprétations sociales et politiques. On arrive ainsi à une série de déclarations contradictoires, comme celle de Donato Bruno, député de Forza Italia et président de la commission chargée de l'enquête sur la mort de Carlo, qui déclare que « la cause fondamentale [de la mort de Carlo Giuliani] réside dans la violence aveugle exercée par des groupes extrémistes qui mettent en danger l'existence de jeunes qui sont impliqués dans leurs initiatives criminelles ». Alors que de son côté Starhawk, dans *Chimène* citée par *Les Inrockuptibles*, affirme que « nous avons affaire à une opération politique de terrorisme d'Etat ».

Un an après la mort de Carlo Giuliani, quelques articles reprennent l'événement. Aucune synthèse n'a été faite. Bien plus, selon Eric Jozsef : « aucune enquête approfondie n'a été conduite ». La mort de Carlo Giuliani photographiée, filmée, ressentie et transmise en direct dans le monde entier par des journalistes mais aussi des manifestants devenus en un instant *reporters* de l'événement, restera malgré tout sans suite. Ces milliers de traces n'empêcheront pas que le dossier soit classé par la justice italienne.

Carlo Giuliani ragazzo, un acte mémoriel



Image 6

Affiche du film *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini.

À la suite de ce classement juridique, Francesca Comencini tourne en 2002 *Carlo Giuliani ragazzo*. Le film retrace la dernière journée de Carlo Giuliani, à partir d'un montage d'images de la journée, prises par les manifestants, journalistes ou cinéastes présents. Ce que révèle *Carlo Giuliani ragazzo*, c'est justement l'importance des lectures, des montages de ces milliers de fragments individuels pour qu'il y ait réflexion commune et partage possible sur un événement. Avec ce film, Francesca Comencini organise une lutte contre le trop plein d'images et de témoignages qui empêchent la mise en place d'une synthèse. La question de ce film pourrait alors être : quelle image montrer d'une masse d'images qui cachent ? Car loin de se replier face à la répression du gouvernement de Sylvio Berlusconi, les différents groupes sociaux se sont mobilisés constamment entre 2001 et 2005. Au cours de ces mobilisations Carlo Giuliani devient peu à peu la figure de l'opposition.

C'est à cette *image* là aussi que répond Francesca Comencini. D'un côté le classement juridique de l'affaire Giuliani, de l'autre son assassinat comme symbole du totalitarisme gouvernemental. Entre les deux, la volonté de Francesca Comencini de montrer la complexité et l'ambiguïté d'un réel et de sa captation. La réponse que donne Francesca Comencini, quant à la valeur documentaire de la masse d'images directes sur cet événement, repose sur l'insertion de ces images au sein d'un discours exposé, visible, et exposant. Cette proposition est perceptible dans la structure même du film qui questionne la complexité d'exposer un événement. Cette structure est complexe. Le film se présente comme un vaste montage, une sorte de *patchwork* visuel mêlant différentes textures d'images provenant de multiples sources, archives personnelles de la famille Giuliani, images tournées par Francesca Comencini de la famille et des amis de Carlo, mais aussi images prises sur le vif par les journalistes ou les manifestants lors du forum social.



Image 7

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.



Image 8

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.

Mais toutes ces images sont investies d'un discours, un discours visuel qui se présente comme une enquête via l'entretien que réalise Francesca Comencini avec la mère de Carlo Giuliani : Haidi Giuliani. Les images sont citées comme témoins d'un moment, d'un point de vue, mais aussi, d'une mémoire, celle qu'Haidi propose de partager.



Image 9

Capture d'écran du film de Francesca Comencini, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002). Capture réalisée par Émilie Houssa le 7 juin 2009.

Nous suivons Haidi derrière les traces visuelles de la dernière journée de son fils. Et, au-delà même de ce point de vue exposé, en s'attachant à Carlo Giuliani, Francesca Comencini va déterminer la foule d'images et de personnes *présentes* durant le G8 de Gênes, et la rend réelle. Elle la réalise, elle la complexifie. Plus précisément, elle en fait le récit, et ce faisant synthétise

cette masse d'informations en un discours, un point de vue, une proposition d'archivage de cet événement, c'est-à-dire en une lecture possible mais non exclusive de l'événement.

C'est parce que Francesca Comencini formalise un discours que le film, dans son ensemble, prend valeur de document. Au-delà de l'événement que symbolise la mort de Carlo Giuliani, Francesca Comencini permet de penser par son film, la représentation même de cet événement et comment cette représentation va entrer dans notre mémoire collective. Avec ce film, Francesca Comencini crée un temps, un espace de réflexion non pas pour expliquer mais plutôt pour montrer la complexité du flux d'images constant qui nous traverse tous les jours. Et ce sont ce temps et cet espace créés qui font de ce film un acte critique, politique et mémoriel.

Bibliographie, ouvrages ou articles

Hanz Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, éditions Raison d'agir, 2005.

Maurice Halbwaks, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

Eric Jozsef, « Gênes, un an après, la police sur la sellette. Le gouvernement italien cherche à minimiser ses violences », *Libération*, Paris, 2002.

____ Entretien téléphonique avec Emilie Houssa, le 8 mars 2006.

Jade Lindgaard, « Á la vie, à la mort, entretien avec Toni Negri » *Les Inrockuptibles*, Paris, 2001 (a).

____ « Après Gênes, la lutte créative des antimondialistes », *Les Inrockuptibles*, Paris, 2001 (b).

Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. La Désorientation*, Paris, Galilée, 1996.

Films

L'Arrivée du train en gare de la Ciotat, France, 1895, Auguste et Louis Lumière, n&b, 50sec.

Carlo Giuliani ragazzo, Italie, 2002, Francesca Comencini, couleur, 90mn.

Site Internet

<http://www.indymedia.org/fr/>, « Appel à la récolte du matériel vidéo ». Consulté le 6 mai 2003.