

La mort de la petite Yue Yue : une expérience informationnelle

Teva Flaman

Il y a quelques temps, le site d'information participative Rue89 relayait une vidéo extraite d'un journal télévisé chinois dans laquelle on pouvait voir les images, prises par une caméra de vidéosurveillance, d'une fillette se faisant écraser au milieu d'une ruelle par deux véhicules, sans que les conducteurs de ceux-ci ne ralentissent, ni que les passants, nombreux dans la ruelle, n'interviennent.

Avec la vidéo, Pierre Haski, directeur de publication de Rue89 et spécialiste de la Chine, publiait un article pour s'interroger sur le comportement des automobilistes et des passants devant cette scène horrible, faisant écho aux nombreux commentaires d'indignés chinois sur Sina Weibo, l'équivalent chinois du site de réseautage social Twitter.

Je m'interroge pour ma part sur mon expérience visuelle de ces images. Sur l'impact de ces images sur moi, insoutenables selon les standards occidentaux que nous avons intégrés, ordinaires selon les miens... Sur mon incapacité – malheureuse, je l'accorde – à ressentir l'horreur et la compassion qu'il est convenu (normal? souhaitable? de mon devoir?) de ressentir à la vue de telles images (cœur de pierre! monstre! sauvage!). Ou du moins à ne les avoir ressenties qu'après m'être expliqué ce que mes yeux ont vu. C'est à vrai dire la première fois que je voyais quelqu'un se faire écraser. Mais ces images n'avaient pour moi rien de nouveau.

Je crois que le traitement particulier de l'image et l'importance des flux d'information ont à voir avec cette non-réaction. Le présent texte me servira à aborder, succinctement, ces deux thèmes

Information

Apparaissant dans la partie basse de l'image, une fillette, échappant à la vigilance de sa mère, déambule au milieu d'une ruelle commerçante. Dans la partie haute, un camion utilitaire roule lentement. L'enfant ne se rend pas compte du danger qui se rapproche de lui. Il rencontre le camion au centre de l'image. Comme s'il était sans conducteur, le camion, sans accélérer ni ralentir, continue sa course, entre en contact avec la fillette qui disparaît, aspirée sous la roue avant gauche. On comprend que le choc est violent. Le débalancement du camion confirme ce que nos yeux perçoivent : le thorax et l'abdomen de la fille ont offert une certaine résistance; le corps a été écrasé par la roue. Le camion s'immobilise, comme si son conducteur voulait comprendre ce qui venait d'arriver. Mais, comme si rien de très grave n'était en fait arrivé, le camion poursuit sa route, terminant son entreprise d'horreur, et c'est la roue arrière gauche qui roule maintenant sur le corps de la petite. C'est en fait la peur qui motivera la fuite du chauffeur, comme il l'avouera plus tard. Mais ce n'est pas ce que nos yeux perçoivent, car le chauffeur est alors représenté par la conduite de son camion. À cause de la violence infernale de la pression, le corps de la fillette se tord de douleur, et la comparaison avec un ver de terre qui s'entortille tout de suite après qu'on lui a marché dessus n'est pas exagérée. Déjà horrible, la scène ne se termine pourtant pas là. Sans crier gare, un deuxième véhicule écrase encore l'enfant.

Le montage de la vidéo par les journalistes suggère que du temps s'écoule. Les passants défilent, contournant le corps agonisant. Les motards aussi. Mise en regard singulière entre la



corps immanent de l'enfant contrit d'une effroyable douleur et le corps désincarné des motards que leurs moyens de transport motorisé dirigent à travers une voie invisible mais certaine, à laquelle ces pauvres pantins n'échappent pas. Et continue le défilé des badauds qui passent leur chemin. Même un père corrige la trajectoire de son enfant, distrait par le corps de la fillette qui a attiré son attention. Finalement, une chiffonnière dépose son lourd fardeau sur le côté pour venir ramasser la fillette, devenue comme un pantin totalement désarticulé, qui retombe sur ses jambes telle une guenille qu'on plie en deux, alors que la dame tente de soulever le corps. Le montage ne nous montre pas que la chiffonnière crie à l'aide et que son appel reste vain. Quelques instants plus tard, la mère vient récupérer l'enfant qui se liquéfie dans ses bras.

Pourquoi je le perçois comme tel

a) la violence réduite à une information

Généralement, le montage journalistique dénote un parti pris critique. Souvent, la nature des images force une vision dramatique des événements, pour ne pas dire sensationnaliste.

En l'occurrence, la vidéo est montée de sorte que les événements se succèdent pour dramatiser des images déjà chargées de sens. Comme si elles n'étaient pas si chargées que ça, finalement, et qu'elles avaient besoin d'une mise en scène? À la limite de l'obscène, une musique de circonstance surdramatise la scène en insistant sur les moments forts du drame. Mais l'effet dramatique recherché par les journalistes m'apparaît éclipsé par l'uniformité de l'image numérique de mauvaise qualité, brute, floue, lointaine dont la seule valeur est informationnelle : l'image de vidéosurveillance rabote tout style, créant en négatif sa propre « non-esthétique », son caractère si particulier qui lui donne ce « regard » froid sur les choses. C'est l'indifférence des images, parce qu'elles sont captées par un dispositif de surveillance indifférent aux sujets filmés, à leur intensité et donc à leur qualité, qui dilue notre perception du drame et les sentiments qu'on pourrait ressentir. Elle renvoie à l'idée qu'une image est avant tout un ensemble d'informations.

Les images ne se suffisent donc plus à elles-mêmes pour provoquer l'effet recherché. D'ailleurs, le simple fait de disposer devant nos yeux la totalité des images de cette tragédie - les

plus comme les moins significatives – dissipe le caractère dramatique de la vidéo en conférant la même importance à chaque élément de l'image : la surabondance du flux informationnel noie la possibilité du ressenti.
L'absence de son, mais aussi de « texture sonore » – typique des images de vidéosurveillance –, celle qui nous donne l'impression qu'en l'absence de son il est tout de même possible d'entendre le bruit que font les choses, participe à éclipser l'effet dramatique.

Mais, dans cette perspective, ce qui me conforte le plus dans l'intuition que le caractère informationnel de l'image court-circuite le processus émotionnel, c'est bien l'absence de point de vue, c'est-à-dire l'absence de mouvement de caméra et de lentille : l'image présente un plan fixe vidéé de toute subjectivité : la subjectivité se serait au moins manifestée par le bon ou le mauvais choix d'un plan, un *traveling* ou des soubresauts, un gros plan, peut-être un autre point de vue. Ici, la caméra ne filme pas un drame, elle absorbe l'information réduite à l'interaction d'un corps humain avec des machines. Le point de vue est parfait, il a l'implacable efficacité de la machine, ce qui le rend obscur.

Que la charge émotionnelle de telles images soit difficile à saisir serait dû au traitement plastique particulier des images plutôt qu'à une désensibilisation à la vision de la violence, trop facilement incriminée, qu'elle soit issue des jeux vidéo – auxquels je ne joue pas – ou des téléjournaux à sensation – que je ne regarde pas.

b) l'absence de subjectivité

L'image de vidéosurveillance lisse le sujet, le transforme en une apparence numérique floue, le renvoyant à la matière dont l'image est faite : une suite binaire de 1 et de 0 d'une absolue insignifiance. Finalement, elle dénote l'absence de subjectivité du cadreur et nie la subjectivité du sujet, puisque, dans ce processus de lissage qualitatif, la valeur du sujet se confond au reste des éléments insignifiants qui constituent l'image.

Tout fonctionne comme si cette absence de cadreur, c'est-à-dire d'esthétique, correspondait à l'absence même de sens de l'ensemble des images en concaténation. Ainsi, le caractère informationnel du type d'image et l'aspect informationnel du sujet de l'image se neutralisent sémantiquement dans un renvoi continu de l'un à l'autre.

Pour comprendre ce que la présence d'un cadreur change à la teneur des images qu'il rapporte, il n'y a qu'à se rappeler la mort d'Omeyra, prisonnière des décombres de son village et de la boue dans laquelle elle se noiera en direct, devant la caméra d'un reporter espagnol présent pour couvrir la catastrophe d'Armero, en Colombie, en 1985. Les images avaient été cadrées, zoomées, outrées, tandis que le cameraman répondait

à l'adolescente qui avait demandé si elle pouvait s'adresser à sa famille, avant de vouloir fixer l'objectif. Il s'était créé une proximité non seulement avec la fille, mais aussi avec la mort qu'elle tutoyait par le fait qu'elle restait là, coincée pendant de longues heures, à mettre tous ses efforts à garder la tête hors des eaux qui montaient et la condamnaient. Comme si elle se faisait malgré elle une médiatrice du passage vers la mort... qu'elle finit par rejoindre, sous le regard impuissant et compatissant des téléspectateurs, mais surtout des sauveteurs, qui avaient en vain investi toutes leurs forces et leur ingéniosité pour sortir Omeyra de son piège. C'était le monde entier qui regardait Omeyra sans pouvoir rien n'y faire.

Les exemples sont pléthores. Celles de tragédies captées par l'œil désincarné de la caméra de vidéosurveillance aussi. Mais à l'heure des technologies de l'information, le drame n'est plus qu'une information qui se perd dans le lot de toutes les autres, sa valeur – ancrée dans sa capacité à faire réfléchir et à se donner par elle un relief émotionnel, c'est-à-dire qualitatif – étant reformulée selon le principe que l'importance d'une information ne se trouve plus que dans sa capacité à être importante, c'est-à-dire à être abondante, prégnante. Ce qui fait des images de Yue Yue, la fillette écrasée, l'idéal-type du drame de la cybernétique : je ne suis plus affecté par les images que je vois car la dimension dramatique de ces images est noyée dans un magma de captations numériques d'importance égale.

c) Les conditions idéologiques de la réception des images

On entend souvent parler de société de l'information. Il ne s'agit pas nécessairement d'information au sens de « nouvelles » comme celles qu'on lit dans le journal. C'est en fait une référence aux flux qui caractérisent la société de l'information que Céline Lafontaine place dans ce qu'elle a appelé « le paradigme informationnel » (*L'Empire cybernétique, de la machine à penser à la pensée machine*, sorti en 2004 au Seuil et récompensé du prix des jeunes sociologues). Pour la sociologue, le paradigme informationnel est impulsé à partir des applications de la cybernétique, née dans l'immédiat après-guerre. Brièvement, la cybernétique est une théorie du contrôle de l'information par laquelle on peut comprendre le vivant (l'homme, l'animal, l'insecte, la plante) et le non-vivant (la machine) comme des systèmes informationnels soumis à la loi de l'entropie : pour survivre ou fonctionner, ils doivent s'adapter à leur milieu en échangeant constamment de l'information avec lui. L'exemple le plus populaire d'un tel mouvement est celui du thermostat, qui autorégule (rétroaction) sans cesse la chaleur qu'il produit (information) en fonction de l'effet que produit cette chaleur (entropie). Cette théorie a connu de nombreuses applications, tant en science pures (informatique, biologie moléculaire, nanotechnologies, ingénierie, robotique, etc.) qu'en sciences sociales (systémique, anthropologie, constructivisme, etc.), infusant dans la société l'idée béhavioriste que l'homme n'a pas de subjectivité, de

personnalité propre, puisqu'il est le produit rétroactif des interactions avec son environnement. Ainsi Céline Lafontaine signale le danger qui existe à voir disparaître l'héritage humaniste occidental dans de telles applications sociétales : fondée sur la cybernétique, la société de l'information pense l'homme comme un système informationnel qui se rajoute au monde, comme un simple maillon d'un système plus vaste, et devient égal à l'animal et à la machine. Conséquemment, dans le flux colossal des échanges d'information qui caractérise cette société, la valeur qualitative d'un événement se résume à sa valeur quantitative, c'est-à-dire au nombre de ses occurrences.

D'où l'idée, peut-être grossière, mais peut-être pas non plus, qu'un dispositif informationnel est vide de tout contenu subjectif.

C'est pourtant ce qui provoque le manque de compassion que je suis amené à avoir – ou l'indifférence manifeste qui recouvre mon absence de ressentiment – vis-à-vis des images de l'accident de Yue Yue. Et je ne commenterai pas les comportements des personnes présentes sur les images, car ils ont déjà fait l'objet de nombreuses extrapolations. La seule raison pour laquelle je serais tenté d'en faire mention, c'est parce qu'il a été question d'un manque étonnant d'humanisme des Chinois, pervertis « par l'argent » et « l'égoïsme naissant au sein de la société chinoise » (sic). À partir de ces accusations, il est facile de blâmer le paradigme informationnel qui aurait été importé en Chine à partir du modèle économique occidental, parce que le thème de la perte de l'humanisme est au cœur des critiques de la cybernétique. Mais ce serait peut-être faire montre d'ethnocentrisme et je ne m'y risquerai pas.

Finalement, quel est l'intérêt de cette vidéo? Me rendre compte que la société de l'information m'a rendu insensible? Si c'était vraiment le cas, je n'aurais certainement pas consacré tout un article à tenter de comprendre ma réaction. Au delà de la question des émotions qui devraient ou non être provoquées par la vue de telles images, je crois qu'il est nécessaire de se questionner sur l'importance croissante de l'utilisation d'objets techniques pour appréhender le monde. En effet, nous percevons le monde à travers l'objet technique et cette médiation va croissante : un GPS pour se substituer à une expérience urbaine de la recherche, des photos et des vidéos pour mettre en boîte les paysages urbains et naturels que nous n'avons pas pris le temps de contempler mais dont nous voulons garder une « preuve » d'avoir été « confronté » des

ordinateurs pour assister à des concerts sur le web plutôt que des billets pour prendre part à l'assistance au cœur de la salle de spectacle, des réseaux sociaux Internet pour entretenir les relations à distance avec nos proches plutôt que les inviter à partager un espace physique commun, etc. De ces transformations dans nos comportements quotidiens se dégage peut-être le véritable enjeu : en voulant démultiplier les possibilités de communication avec le monde qui nous entoure, l'objet technique semble moduler (fausser?) la perception que nous en avons, du moins la relation que nous entretenons envers lui – moins proximale, plus périphérique. Les possibilités offertes par les logiciels de traitement plastique ne rendent-ils pas depuis longtemps les photographies plus intéressantes que leurs modèles?