

Témoigner du visible

DARIO CECCHI



Abb: 1 >



Abb: 2 >

Dario Cecchi sur

Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Editori Laterza, Roma-Bari 2010, 100 S., ISBN 978-88-420-9445-6

Les images véhiculées par les médias nous appellent de plus en plus à une compréhension renouvelée du politique. Certains événements tragiques – comme ceux du 11 Septembre, ou l'attentat à l'école de Beslan, en Ossétie du Nord – ont été suivis à travers les médias et ont suscité l'attention du public *en tant que faits relatés à travers des images médiales*. Sommes-nous contraints d'accepter cet état de choses ou sommes-nous autorisés à soulever une *quaestio juris* à propos de cette absorption des procédés de la construction du sens des événements par les médias? Dans son dernier livre, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, le philosophe italien Pietro Montani argumente de manière convaincante en faveur de l'idée que les images sont toujours en dette d'un travail d'élaboration effectué autant par ses producteurs que par ses consommateurs.

Quand les images tentent de se présenter à notre attention en tant que média transparents, elles dissimulent toujours des désirs et nous demandent, en vérité, toujours quelque chose, comme nous l'a appris W. J. T. Mitchell. Selon Montani, si cette absorption de la réalité par les médias est désormais considérable – pensons seulement aux thèses de Guy Debord et de Jean Baudrillard – il est encore plus urgent de s'interroger sur les critères qui orientent ses processus.

Nous pouvons repérer ce travail d'élaboration des images dans notre expérience de deux manières, qui sont, à plusieurs égards, opposées.

D'un côté, les images ouvrent à des formes «d'esthétisation», par laquelle s'achève leur collocation rapide et «anesthétique» dans le système de la communication globale; de l'autre, les images essayent de rendre également justice à leur pathos, à leur force, à travers l'individuation de procédés en mesure de les «authentifier», voir de leur donner une valeur, aussi bien esthétique qu'éthique ou politique. L'auteur se propose, dans cet ouvrage, de développer cette seconde possibilité en lui attribuant les traits d'une nouvelle «politisation de l'art» qui, selon la célèbre formule benjaminienne, doit être opposée à «l'esthétisation de la politique» qu'on peut comprendre, à notre époque, comme la tentative de maîtriser et de gouverner les émotions du public pour assurer un consensus politique.

Montani, à travers une très intéressante confrontation avec la pensée du philosophe américain Arthur C. Danto, veut aussi prendre de la distance par rapport aux philosophies de l'art d'inspiration analytique qui semblent se vouloir défaire de la question de l'*aisthesis* dans notre considération de l'art.



Abb: 3 >

Dans le contexte d'une philosophie de l'art qui a pour objectif de renoncer à toute esthétique, une réflexion philosophique comme celle proposée par Montani se charge de retrouver les catégories qui nous permettent de proposer à nouveau la question du référent à partir du dépassement du référentialisme mimétique mis en état de crise par l'art contemporain. Pour Montani, il faut ainsi parler d'*image* plutôt que d'*œuvres d'art*, car les images – une fois que nous les pensons sans faire nécessairement référence aux images artistiques tout court – nous demandent d'élaborer des formes *techniques* qui ne sont pas totalement identifiables avec celles de l'art. Parmi ces formes Montani concentre son attention sur un concept qu'il définit comme «authentification».

L'authentification n'est pas à confondre avec l'authenticité dont parle Martin Heidegger en *Sein und Zeit*: au niveau pratique, l'authentification des images se réalise par exemple à travers le montage d'images fictives avec d'autres images non fictives ou dans l'exposition réciproque des différentes formes médiales. Montani le montre bien en analysant le dernier film de Brian De Palma, *Redacted*, dédié à la reconstruction du viol d'une jeune fille irakienne perpétré par des soldats américains (fig. 4).

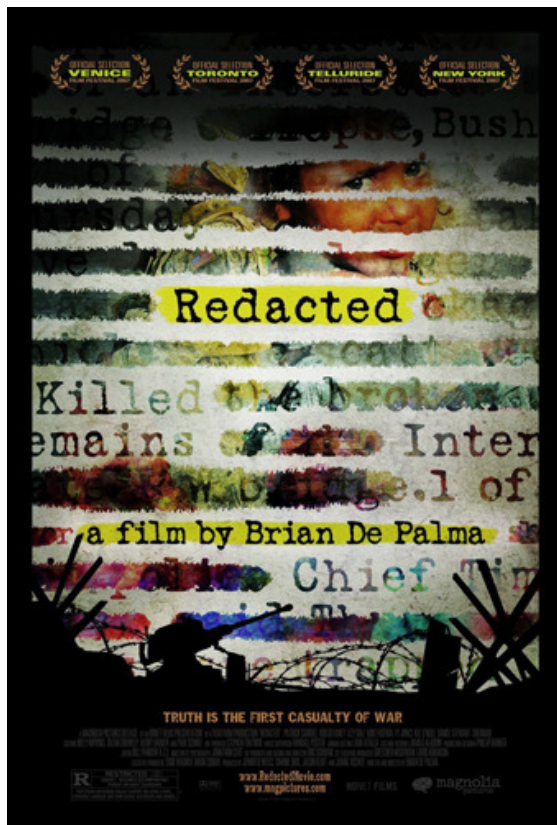


Abb: 4 >

Cet événement a effectivement eu lieu, mais De Palma n'essaie pas d'en faire un documentaire ou même une narration au sens courant du terme et préfère présenter les narrations des protagonistes à travers des vidéos apparemment d'amateur. Il s'agit pourtant d'images produites par De Palma lui-même, qui nous conduit, grâce à cet escamotage, à la résolution de l'histoire : un procès contre les soldats qui ont perpétré le viol et la successive révocation du soldat qui avait été témoin du fait et avait pris la décision de dénoncer ses compagnons aux autorités militaires.

Le réalisateur prend comme point de départ le préjugé, pour ainsi dire, que toute image, à l'époque du contrôle politico-militaire des médias à cause de la guerre, peut être, en principe, manipulée. Le film semble partir effectivement du constat que toute réalité est *redacted*, à savoir soumise aux mécanismes de contrôle du réseau. Son but est donc de s'interroger à propos de la nature de ces mécanismes. Dans un film de nature complètement fictive et «fabriquée» il reproduit, en effet, plusieurs formes d'image documentaire: matériaux vidéo produits par un soldat d'un *check point*; le documentaire d'une émission de télévision française; et des reportages de journalistes *embedded*. Cette opération de dédoublement de l'appareil de mystification de la réalité montre toute sa force lorsque le récit filmique, qui se conclut avec une scène d'amour des plus stéréotypées entre un soldat rentré du front et sa femme, est confronté à des images documentaires de la guerre en Iraq, véritable «greffe intermédiaire» dans la narration filmique. On s'aperçoit alors que le dispositif de fiction nous a montré *l'impossibilité de faire l'expérience de la réalité qui nous entoure* en déployant ainsi une réflexion sur tous les dispositifs de la vision qui se mettent en œuvre par les images que nous voyons.

Deux problématiques émergent alors et orientent le cheminement du texte: quelles sont les ressources de mémoire auxquelles les images renvoient pour rendre possible un tel travail de confrontation entre l'élément fictif et l'élément non-fictif dans la construction du référent? Et – problème qui est, de toute évidence, lié au premier – faudrait-il parler d'une véritable *technique*, plutôt que d'une faculté de *l'imagination*? Cette sorte d'archive médiatique n'est pas une ressource neutre, disponible à tout usage. Elle se constitue au contraire d'une façon dynamique par rapport aux prestations que nous nous attendons des images: elle est essentiellement *historique et vivante*. Il apparaît clairement ici que l'auteur fait travailler le paradigme kantien, fondé sur une investigation des procédés de l'imagination transcendante, avec l'idée d'une mémoire anachronique des images – tout récemment reprise, comme Montani nous le rappelle, par Georges Didi-Huberman – que Warburg a essayé de rendre visible à travers le projet de l'atlas *Mnemosyne*.

Le travail de notre imagination est à la fois une élaboration de la mémoire et une production d'images inédites: les deux opérations sont au fond conjointes. Il est possible de percevoir et de comprendre ce double travail à condition de repérer des pratiques qui ne se laissent pas immobiliser par «l'indifférence référentielle» et «l'autoréférence» qui, selon Montani, informent désormais le monde de l'art. Comme on l'a déjà vu avec l'exemple De Palma, Montani pense que le cinéma peut créer les occasions d'une régénération de nos «prestations référentielles».

En analysant, par exemple, quelques séquences de *Buongiorno, notte*, le film de Marco Bellocchio sur l'affaire Moro en Italie, Montani nous montre que les images remontants à différents régimes de représentation (fiction, documentaire; plan narratif, plan historique) sont susceptibles, au niveau du montage, d'une *reformulation du statut référentiel d'un événement historique*.

À travers l'insertion des séquences télévisuelles d'archive – celles de gros plans de la nomenclature politique aux funérailles de Moro tué par les brigadistes – dans la fiction narrative, le réalisateur ne semble pas seulement vouloir illustrer l'état d'âme du personnage principal, mais aussi questionner le *sens politique commun* que nous partageons à l'occasion de certains événements historiques. Montani considère ce montage intermédiaire comme une stratégie d'authentification de l'image, procédé qui relève d'une dette de témoignage.

Ainsi nous parvenons à la dernière thèse du livre. Le résultat de l'intéressante investigation de l'auteur nous conduit à une importante considération d'ordre politique. Les images médiales existent dans un réseau qui se constitue à la fois comme canal communicatif et comme archive: dans ce réseau il est toujours possible d'ouvrir l'espace d'un montage intermédiaire, pensé en vue d'une régénération du sens des images à travers les travaux des différents médias et régimes représentatifs, et ainsi capable de faire signe au monde référentiel.

Mais cela signifie aussi que nous pouvons nous inscrire dans un réseau des montages d'images qui n'a pas de configuration close. Ces montages sont en principe *ouverts à la possibilité que les autres utilisateurs du réseau puissent les remonter ou les enrichir avec d'autres images, en leur donnant de nouveaux sens, procédé qui repose précisément sur le caractère «réversible» (au sens de Merleau-Ponty) de l'image médiale*. Montani retrouve cette notion de réseau ouvert dans la production du metteur en scène et théoricien russe Dziga Vertov (fig. 5). Dans son projet – entravé par la censure soviétique et presque totalement inaccompli – d'un *Kinoglaz*, l'investigation visuelle de la réalité achevée grâce à des moyens techniques, Vertov laissait entrevoir précisément la possibilité de créer un réseau de centres de production et circulation d'images.

Un tel projet relevait autant de l'esthétique (critique du *Gesamtkunstwerk* cinématographique maîtrisé par le metteur en scène) que du politique (possibilité de partager activement notre vision des choses avec les autres). Dans son livre, Montani en montre l'actualité pour une théorie contemporaine de la «politisation de l'art», dans laquelle l'art n'est plus le paradigme exemplaire d'une action politique à venir. L'art – mais il faudrait désormais parler de techniques de l'image – sera, au contraire, *un passage nécessaire de l'agir politique*.



Abb: 5 >

Montani démontre ainsi que, dans la modernité récente, le montage cinématographique et la *phronesis* éthique ou politique sont étroitement apparentés: notre *phronesis*, notre faculté de prendre des décisions qui engagent à l'action, est en *dette* avec des images qui authentifient (ou invalident) l'horizon de l'action. [1]

Fussnoten

Seite 199 / [1]

Je voudrais remercier Giada Mangiamieli, Patrizia Rafat et Marie Rebecchi, et en particulier Meryem Akabouch, pour avoir lu ce texte avant sa publication.

Abbildungen

Seite 194 / Abb. 1

Cheloveks kinoapparatom / L'homme à la caméra (URSS 1929, Dziga Vertov), photogramme. Photo archive de l'auteur.

Seite 194 / Abb. 2

Cheloveks kinoapparatom / L'homme à la caméra (URSS 1929, Dziga Vertov), photogramme. Photo archive de l'auteur.

Seite 195 / Abb. 3

Pietro Montani, L'immaginazione intermediale, couverture. Photo archive de l'auteur.

Seite 196 / Abb. 4

Redacted (USA 2007, Brian De Palma), affiche d'annonce. Photo archive de l'auteur.

Seite 199 / Abb. 5

Kinoglaz (URSS 1924, Dziga Vertov), affiche d'annonce. Photo archive de l'auteur.