

Image, intericonicité, répétition

ANGELA MENGONI



Abb: 1 >

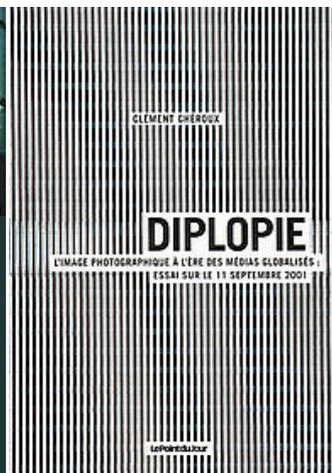


Abb: 2 >



Abb: 3 >

Deux essais sur le 11 septembre 2001

Angela Mengoni sur

Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Florence 2008, 324 p. ISBN 88-608-7118-2 et

Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essais sur le 11 septembre 2001*, Le Point du Jour, [Cherbourg] 2009, 131 p. ISBN 978-2-912132-61-1

S'interroger sur la production et le traitement des images à l'occasion des attentats du 11 septembre 2001, c'est ouvrir une voie d'accès privilégiée à la réflexion sur le statut de l'image médiatique et sur les questions de rhétorique visuelle soulevées par une analyse de l'événement à l'aune de sa médiatisation.

C'est le cas de deux essais publiés respectivement en 2008 et en 2009: *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema* de Marco Dinoi – chercheur en cinéma prématurément disparu – et *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001* de Clément Chéroux, historien de la photographie. Alors que le texte de Chéroux porte sur les images photographiques réalisées pendant les attentats, le livre de Dinoi est consacré au traitement télévisuel de l'événement et engage une réflexion sur «les stratégies qu'une partie du cinéma contemporain oppose aux formules employés dans la sphère médiatique».



Abb: 1 >

Bien que différents sous des nombreux aspects, ces deux textes trouvent leur point de départ dans cette question, censée condenser et introduire la problématique de la relation entre image et événement: «Qu'avons-nous vu du 11-Septembre?». Dinoi en détaille les enjeux dans son introduction: «Qu'en est il de la réalité, de ce que nous espérons être la réalité, quand notre perception d'elle se fait aussi (ou surtout) à travers l'image médiatique? Quelles sont les formes signifiantes avec lesquelles les médias revêtent l'événement pour en amplifier, en atténuer ou en gérer, d'une fois à l'autre, l'envergure cognitive? De quelle manière les images que les médias produisent de l'événement – qui en tant que tel s'insère dans la réalité comme une fracture - agissent sur sa mémoire et donc sur son élaboration?». Sans oublier d'ailleurs que dans ce cas spécifique, l'image médiatique ne saurait être réduite à une simple restitution de l'événement qu'elle représente car – et cela a été souvent souligné – la production d'images fait partie intégrante de la stratégie terroriste de planification de l'événement. Loin d'ignorer cette dimension efficace de l'image, ces deux textes contribuent à montrer comment le traitement médiatique postérieur aux attentats ne peut pas être, à son tour, pensé en dehors d'une stratégie narrative et performative confrontée, en dernière instance, au «passage à l'acte» de la guerre.

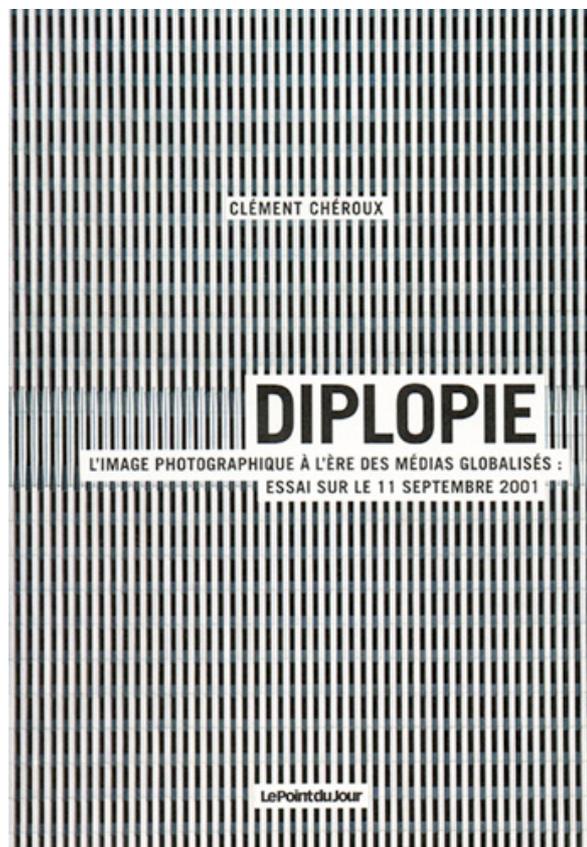


Abb: 2 >

Le livre de Chéroux se situe dans la perspective d'une *histoire du photographique* qui interroge non seulement les formes et les techniques de la photo, mais également la circulation et les procès de diffusion des images «à l'ère des médias globalisés». L'analyse d'un vaste corpus de unes de journaux américains du 11 et du 12 septembre 2001 décèle un phénomène qui n'est pas inédit dans la sphère des médias, mais qui atteint lors de cette *crise* une forme de paroxysme: «celui qui, au lendemain du 11-Septembre, portait un regard un tant soit peu attentif aux photographies publiées dans la presse internationale pouvait légitimement se demander s'il n'était pas lui-même frappé de diplopie tant les images semblaient se dédoubler ou se démultiplier. Non seulement les mêmes photographies se répétaient d'un journal à un autre, mais chacune d'entre elle paraissait de surcroît répéter quelque chose».

C'est donc sous le signe du trouble diplopie – du grec *diploos* (double) et *opos* (œil) – que les deux parties du livre s'interrogent sur cette double répétition: sur l'évident processus «d'uniformisation visuelle» transnational qui investit les images dans la presse, aussi bien que sur le rôle d'une mémoire visuelle qui se re-présente dans «ces images immédiatement portées au statut d'icône»; mais nous reviendrons sur ce deuxième aspect.

La répétition, inscrite au cœur même de l'attentat par sa double cible et sa temporalité différée, fait écho à l'intense redondance visuelle qui se répand sur les écrans mais aussi – phénomène moins étudié – sur les premières pages des journaux. La sélection d'un petit nombre de photographies, parmi celles qui sont potentiellement disponibles est soumise selon Chéroux, d'une part à des critères formels, d'autre part à des questions de concentrations propriétaires et enfin, à des mécanismes de filtrage et d'autocensure qui auraient de fait réduit drastiquement la présence d'images des victimes. Ce qui intéresse l'auteur est la mise en évidence par cet événement, qui a investi si lourdement la sphère médiatique, des processus propres à la «globalisation dans le domaine des représentations photographiques» et d'une tendance fatale à l'homogénéisation.

Si ce phénomène d'uniformisation porte essentiellement, pour Chéroux, sur le niveau figuratif de l'image et la récurrence des motifs et des configurations plus ou moins homogènes – nuages, explosions, drapeaux, etc... – Marco Dinoi, de son côté, en s'intéressant au traitement audiovisuel de l'événement, ne se concentre pas exclusivement sur l'évidente uniformisation du motif des tours en flammes mais bien plutôt sur la stratégie complexe d'atrophie perceptive à laquelle est soumis le spectateur, qu'il met en rapport avec une élaboration cognitive défailante.

Contrairement à ce qui a pu être soutenu par les prophètes d'une «virtualisation du réel», comme Baudrillard, la phrase «on dirait un film» renverrait donc précisément, avec son conditionnel, à la conscience d'un excès du réel par rapport à l'évocation d'un *déjà-vu* hollywoodien. C'est sur la base de cet écart que s'impose la nécessité d'une *élaboration cognitive* capable de déplier la distance entre ces images et le *sens* de l'événement auquel elles font signe, en restituant ainsi «la conscience implicite du *hiatus* entre un <imaginable> fictionnel et un <inimaginable> réel».

Le traitement télévisuel de l'évènement a cependant entrepris un parcours de fermeture progressive de ce hiatus en alimentant une modalité de diffusion des images qui a atrophié toute possibilité d'élaboration.

Du point de vue de la perception, remarque Dinoi, on a alors assisté à la répétition d'une énonciation objectivante, d'une «image perçue comme si elle n'était prise d'aucun point de vue», constitutivement dépourvue, en somme, de tout hors champ et d'une mise en réseau avec d'autres images.

La multiplicité des points de vue – par exemple ceux qui auraient produit des images des corps des victimes – a été ainsi réduite au simple corollaire d'une séquence unique; sa répétition obsessionnelle a étendu le temps de la transmission en direct bien au delà de la concomitance avec l'événement: l'impasse d'un «présent continu ou bloqué» a ainsi opacifié et, de fait, remplacé les régimes complexes de temporalité historique à laquelle appartient l'événement. Cet arrêt perceptif a été accompagné par la répétition obsessionnelle, sur le petit écran, d'un nombre limité d'expressions stéréotypées, comme celles de «point de non retour» et de «rien ne sera comme avant»: un engourdissement discursif (*narrative numbness*) distant en tout de la «parole qui élabore».

S'il n'est pas possible d'approfondir ici les multiples implications de ces deux approches, il convient néanmoins, dans le cadre de notre lecture croisée, de souligner deux questions qui traversent ces recherches.

Tout d'abord la question du rapport entre image, mémoire et *trauma* – centrale dans bien des travaux sur le 11 septembre – qui est déclinée dans les deux livres, toutefois de façon sensiblement différente. Dans *Diplopie*, la question du trauma est brièvement évoquée comme une dynamique psychanalytique où la répétition serait «une manière d'abrégé le trauma». Déplacée sur un plan collectif, cette dynamique pourrait induire à penser la répétition des images des médias comme un opérateur d'assimilation et de gestion du choc. En parfaite cohérence avec sa démarche, Chéroux déclare ne pas considérer heuristiquement fécond ce modèle psychanalytique simplifié; pas tellement parce que, comme il le souligne, le lecteur de quotidiens qui achète un journal par jour n'est pas exposé à une intense répétition, mais plutôt, il me semble, parce-que le modèle n'est pas utilisé comme un paradigme épistémologique orienté vers la description de temporalités complexes.

Dans *Lo sguardo e l'evento* par contre, la dynamique traumatique n'est pas pensée seulement comme un phénomène psychologique individuel ou collectif, mais comme un *modèle* temporel qui permet de comprendre, en suivant les traces de Paul Ricoeur, la différence entre une *mémoire-répétition* et un véritable travail de remémoration: dans le cas d'une mémoire-répétition le parcours d'appropriation et d'élaboration de l'événement passé s'avère impossible tandis que le travail mémoriel est remplacé par un passage à l'acte sous forme de répétition; alors que seule une recherche mémorielle active caractérise l'*anamnesis* qui élabore le passé. Le traitement médiatique de l'événement, tel que nous l'avons décrit, est ainsi lié à une atrophie cognitive, temporelle et interprétative d'une portée plus vaste.

Figée dans le temps, cette séquence cesse d'être *une* image de l'événement qui puisse être insérée dans une narration et un réseau visuel polysémique. Renforcée par les stéréotypes de la narration cinématographiques catastrophiste et par la façon qu'elle a de construire une altérité, cette mémoire-répétition participe alors à plein titre à une sorte de *script* cohérent avec le passage à l'action militaire, une conclusion que les deux auteurs partagent.

Pour Chéroux aussi cette question de la mémoire est décisive, non pas comme modèle ou dispositif (au contraire, suivant Pierre Nora, il s'oppose à toute superposition d'histoire et mémoire) mais plutôt comme une véritable mémoire visuelle inscrite dans des images qui semblent «répéter autre chose». Dans la deuxième partie du livre, il se concentre sur ces condensations mémorielles et s'interroge sur leur fonction à partir de la diffusion à l'échelle planétaire de cette photographie de Thomas Franklin montrant trois pompiers qui dressent un drapeau américain sur les ruines de *Ground Zero*.

La mémoire visuelle de cette image, qui puise dans la célèbre photographie prise par Joe Rosenthal à Iwo Jima en 1945, ne peut pas être séparée de sa dimension performative. La réitération de schémas visuels correspond en effet à une réactivation valorielle et sémantique: «cette convocation de l'histoire n'est pas exempte d'évaluation. Elle est une première forme d'interprétation», souligne l'auteur, et elle permet l'insertion de l'événement de 2001 dans un horizon belliciste et dans un palimpseste narratif qui escompte un épilogue militaire semblable à celui de 1945. L'analyse «intericonique» des photographies, comme celle du décor des *memorabilia* kitch qui vont avec n'est pas dénuée d'intérêt: mais on peut se demander pourquoi, afin de décrire l'épaisseur mémorielle imbibé d'effets sémantiques et passionnels, l'auteur s'adresse à une supposé «double référentialité» de l'image – «la première est *indicielle* (Barthes), la seconde est *iconologique* (Panofsky)» – plutôt qu'au modèle tensif et pathémique d'Aby Warburg.

Les deux auteurs se rejoignent également dans la façon qu'ils ont de souligner – bien que de manière différente – comment une certaine forme de traitement médiatique est en mesure de changer le statut de l'image lui-même, en affaiblissant fatalement sa capacité de témoigner d'un réel qui l'excède. Dans *Lo sguardo e l'evento* l'auteur parle explicitement d'une «fuite de l'image» d'une *diminutio* de ses potentialités.

A propos de la séquence itérée des tours, nous lisons que «cette image a immédiatement cessé d'être *une* image pour devenir un archétype», ou encore que «le concept même d'image a été pulvérisé dans le moment où l'on réduisait au minimum une polysémie introuvable» pour chercher des « significations absolues comme autant de réponses à l'unicité du signifiant». Cette référence à un 'signifiant absolu' qui est nommé indifféremment *archétype*, *symbole* ou *icône*, renvoie à l'extrême réduction de la polysémie qui devrait toujours caractériser la relation entre l'image et l'événement, et c'est à cette même dimension que se réfère Chéroux quand il parle d'images «immédiatement portées au statut d'icône».

En effaçant la pluralité des regards et leur asymétrie constitutive par rapport à l'événement, on élimine toute latence qui permettrait de *travailler* l'image elle-même pour déployer le sens possible du réel qui l'excède. L'accent porte donc sur l'installation «directe» de l'image dans l'imaginaire: c'est cette adhésion qui nie toute possibilité d'anamnèse et d'élaboration d'un contenu complexe et articulé, et ouvre l'espace symbolique d'une relation bien plus univoque entre signifiant et signifié. Pour cette raison, les deux auteurs cherchent le maintien possible de ce hiatus, là où une certaine intertextualité et une hétérogénéité énonciative sont inscrites au cœur même du dispositif: pour Dinoi à travers un cinéma qui explore le jeu intermédial ou, pour Chéroux, par une forme d'exposition photographique produite collectivement (*Here is New York*) qui multiplie les points de vue et situe la photographie singulière dans un réseau aléatoire, en essayant de faire affleurer l'épaisseur, la complexité et la contingence irréductible de l'événement.

Abbildungen

Seite 158 / Abb. 1

Marco Dinoi, Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema, Le Lettere, Florence 2008. Photo l'auteur.

Seite 159 / Abb. 2

Clément Chéroux, Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essais sur le 11 septembre 2001, Le Point du Jour, [Cherbourg] 2009. Photo l'auteur.

Seite 157 / Abb. 3

Marco Dinoi, Lo sguardo e l'evento, S. 226-227

Marco Dinoi, Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema, Le Lettere, Florence 2008: l'auteur