

ESTHETIQUE ET AN-ESTHETIQUE DU BIOPOUVOIR

Pietro Montani

Introduction

L'ensemble des pratiques et des dispositifs du pouvoir orientés sur le vivant (sur l'être biologique de l'homme) plutôt que sur le citoyen (sur l'homme entendu comme sujet de droits), que l'on rapporte aujourd'hui communément au concept de « biopolitique », semble exercer une influence croissante sur la faculté d'auto-compréhension de notre époque ; en relation aussi à des phénomènes tels que la globalisation, les technosciences humaines, le développement de ce qui peut être fait artificiellement dans la vie biologique de l'homme, et les nouvelles technologies de communication et de production d'images. Dans les réflexions qui suivent, je m'interrogerai sur le fait de savoir s'il existe ou non une relation entre ces phénomènes à peine cités et le territoire de l'esthétique. Et, s'il est opportun, comme je le pense, de parler d'une véritable « bioesthétique »¹ pour rendre compte de certaines émergences significatives dans le champ d'intersection entre technique et biopouvoir, dont on risquerait sinon de ne pas saisir la nature spécifique. Parmi ces émergences, qui appartiennent tous au domaine de l'expérience sensible (de l'*aisthesis* en tant qu'objet de l'esthétique) et de son organisation technique (médiale par exemple), j'accorderai une importance particulière à l'image audiovisuelle, au cinéma surtout. Pour deux sortes de raisons. La première concerne, de manière générale, le caractère central de la production et du partage des artefacts audiovisuels dans le domaine défini ci-dessus comme celui de l'"organisation technique de l'expérience sensible". La deuxième concerne le statut d'"exemplarité" spécifique que le cinéma semble avoir acquis depuis sa naissance pour expliquer les interférences qui se produisent entre la technique, la sensibilité, et la définition du "politique". Je partirai de ce deuxième aspect, en prenant deux films comme exemple.

I. *Hypsipolis-apolis*

Je prendrai comme point de départ, plus précisément, deux *regards* cinématographiques sur la *polis* afin de mettre en évidence une différence de forme énonciative, du reste immédiate et macroscopique, à laquelle correspond une

¹ Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma, 2007.

définition différente du rapport entre esthétique et politique. Le premier regard est celui de Dziga Vertov dans une *Kinopravda* – le journal cinématographique dont il est l’auteur – de 1922 (la *polis* est ici la ville de Moscou), le second est celui de Leni Riefenstahl dans *Der Triumph der Wille* (1934-1936, à Nuremberg).

Dziga Vertov montre une placette sur laquelle quelqu’un est en train de monter un projecteur et un écran portatif tandis que sont déchargées d’une fourgonnette des bobines de la *Kinopravda*, destinées à une projection volante pour un public citadin improvisé. Le regard de Vertov est donc un regard technique consciemment interne à l’aménagement urbain, un oeil mécanique qui *voit* et en même temps *se fait voir* au milieu d’autres choses contingentes, impersonnelles, et casuelles ; un point de vue mobile *et toujours réversible*. La *Kinopravda* fait en effet parti de l’espace ouvert de la ville, elle est à la fois le sujet et l’objet de la vision; elle affirme cette double nature et la fait travailler de manière explicite et thématique.

Leni Riefenstahl montre un avion en vol vers Nuremberg, qui survole la ville, en embrasse la conformation et la structure spatiale, et qui finalement entame sa manoeuvre de descente, laissant apparaître, dans le plan qui se rapproche, une masse ordonnée et compacte de jeunes en uniforme défilant dans une des artères principales de la ville. Le regard, personnalisé et souverain, qui se manifeste dans ce rapprochement lent et progressif vers l’événement ritualisé et parfaitement programmé qui s’offre à lui, est celui du Führer qui rejoint sa population. À ce regard dominant d’en haut, aucune réversibilité n’est consenti; aucun hasard n’est toléré dans ce qu’il rencontre.

J’aimerais proposer l’oeil mécanique de Vertov (le cinéaste l’appellera *Kinoglaz* deux ans plus tard) comme le prototype d’un regard « *apolis* », dépaycé et décentré, impersonnel et sensible à l’imprévisibilité du monde. Le regard personnalisé de Riefenstahl occuperait au contraire la position d’un regard « *hypsipolis* », souverain et concentré, entièrement tendu vers l’organisation et la hiérarchie des choses mondaines. Mais d’où viennent ces deux modalités du rapport (visuel, mais pas seulement) avec la *polis* et avec le politique ? Leur origine est évidemment ancienne : il s’agit en effet de deux des attributs à travers lesquels Sophocle définit la nature inquiétante de l’homme – sa « *deinotes* » – au moment où le premier stasimon d’*Antigone* – la tragédie "politique" par excellence – en décrit le destin fatalement voué à la technique (qui fait donc, elle aussi, partie de la *polis*). Il revient à Heidegger², dans une page devenue célèbre de l’*Introduction à la métaphysique*, d’avoir renversé l’opposition entre les deux termes au profit d’une complémentarité paradoxale. Comme si le rapport (technique) de l’homme avec la *polis* – avec le lieu de l’habiter – ne pouvait que signifier, à la fois domination et exclusion, souveraineté et bannissement. S’il en était ainsi, le regard *apolis* de Vertov

² Heidegger M., *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1966.

et celui *hypsipolis* de Riefenstahl partageraient encore un certain espace commun, demeuré inaperçu : un espace politique à mieux circonscrire et à mieux déterminer afin d'en recomposer les lignes de force internes ainsi que les articulations et oppositions possibles.

C'est ce même espace qui permet à Benjamin de conclure son fameux essai sur *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*³ sur une opposition qui est tout sauf évidente (en réalité plutôt obscure), et qui attend encore une véritable interprétation (j'émettrai plus loin une proposition à ce sujet) : « L'humanité qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux de l'Olympe l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même a atteint le degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique de premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art. »

II. Esthétique de la *polis* et sens commun

L'esthétisation de la politique ne se trouve pas seulement dans l'art de régime ou dans la spectacularisation du pouvoir (et de la guerre). C'est un phénomène beaucoup plus vaste et diffus, qui après Benjamin a atteint des niveaux imprévisibles de propagation. On peut néanmoins se demander si un certain aspect d'esthétisation n'appartient pas *de manière constitutive* à l'ouverture d'un espace « politique » tel qu'on l'a défini plus haut. Autrement dit, si la *polis* en tant que telle, n'a pas à faire de manière intrinsèque avec un élément "esthétique".

Hannah Arendt fut certainement celle qui indiqua avec le plus de finesse cette condition esthétique de la *polis*⁴. Dans *Vie active*, mais aussi et surtout, dans ses leçons sur la troisième *Critique* de Kant. L'action politique, en effet, requiert avant tout l'interaction d'une pluralité de sujets au sein d'un espace partagé qui doit être « habité » au sens large (encore une fois, au sens heideggérien de l'habiter : mais je ne m'appesantirai pas ici sur ce que Arendt doit à son maître et vice versa). Ce qui signifie que cet espace comporte l'exposition des singularités : leur mode d'*apparaître* et de se confier au discours. L'*apparaître* est sans aucun doute un phénomène esthétique : l'action est une performance d'acteur qui exige un public et la réversibilité des rôles. Mais, peut-être, est-il encore plus important de remarquer que le partage de l'espace politique, dans la mesure justement où il est assuré par une

³ Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955.

⁴ Arendt H., *The Human Condition*, The University of Chicago, Chicago, 1958 et *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago, Chicago, 1979.

modalité de l'apparaître et une modalité du discours *plurielles*, présuppose encore une autre détermination esthétique : celle d'un « sens commun », d'un horizon de sens, qui est à la fois un horizon de la communicabilité (rappelons ici que la *res* de *respublica* vient du verbe grec *reein*, qui signifie justement discuter de quelque chose qui nous regarde en tant que citoyens : Heidegger en particulier le souligna⁵, mais cela aurait tout aussi bien pu être Arendt). Celui qui s'expose publiquement, celui qui place son être singulier dans l'acte d'apparaître et de prendre la parole, est tenu avant tout de se demander à quel point ce qu'il s'apprête à dire – surtout lorsqu'il s'agit d'une énonciation innovatrice – peut rentrer dans l'horizon d'un sens partageable, dans l'horizon des choses qui nous regardent. Jusqu'à quel point donc, cet horizon *tolère ou non d'être réorganisé*. Kant l'avait bien compris lorsqu'il écrivait, dans un des paragraphes de la troisième *Critique* sur lequel Arendt s'arrête avec plus d'attention, que le sens commun doit être entendu avant tout comme un « sens de la communauté », autrement dit, comme l'exigence de mettre en question – et éventuellement de redéfinir – les limites de la consensualité en prenant en charge la pluralité des positions (comme le dit la maxime : « penser en se mettant à place de tous les autres »)⁶. L'horizon de sens à l'intérieur duquel se constitue (« apparaît ») et se reconnaît l'espace de la *polis*, cet horizon "politique" à l'intérieur duquel nous sentons de devoir contenir ou développer notre jugement en rapport avec la pluralité des positions, n'est donc pas quelque chose de donné, mais un horizon mobile et ouvert au possible, à la rencontre avec de nouvelles *res* à partager et rendre publiques.

L'espace de la *polis* est en somme déjà toujours "esthétique" au sens où nous venons de le préciser. Mais si cela est vrai, cela signifie que le phénomène de l'esthétisation de la politique – dénoncé par Benjamin et aujourd'hui si extraordinairement étendu –, doit être compris plus exactement selon une *interprétation inversée* : c'est-à-dire comme une *an-esthétisation* générale vouée à figer le sens commun dans un choix restreint de formes de l'apparaître et d'énoncés conformes, qui le rendent incapable de s'étendre et de se réorganiser, en l'immunisant contre les pratiques symboliques qui pourraient le remettre en question et l'ouvrir à l'imprévu.

L'(an)esthétisation de la politique, en définitive, semble avoir à faire avec un dispositif du regard qui canalise la sensibilité, dans un but immunitaire, séquestrant en amont tout surgissement du différent, de l'étranger et de l'imprévu. Un regard dont le prototype est celui du Führer qui plane sur une *polis* parfaitement délimitée par la symétrie ordinaire d'un événement rituel. Ce regard est aussi celui de Christof, le réalisateur démiurge de *Truman Show* (Peter Weir, 1998) – et de tout autre "reality

⁵ Heidegger M., *Bremer und Freiburger Vorträge. Einblick in das was ist*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1994.

⁶ Kant I., *Kritik der Urteilskraft, Werke in zehn Bänden*, VIII, Darmstadt, 1975.

show" – qui ordonne par avance les événements, les produit et les anticipe. Un regard incapable de se perdre, de vaciller, de dépasser les limites préfixées, complémentaire d'une vie la plus "assurée" possible, anesthésiée et soustraite à l'inquiétude du contingent.

A l'opposé, on pourrait peut-être rapporter le concept ambigu de « politisation de l'art » à toutes ces pratiques symboliques où le sens commun révèle sa capacité d'expansion, de différenciation, et de réorganisation, et où le regard, de pair avec ses prolongements techniques, sait solliciter la sensibilité à la plénitude – et au risque – d'une authentique expérience.

Je voudrais à présent démontrer que ces deux définitions du rapport entre esthétique et politique peuvent être aujourd'hui mieux saisies sous le concept d'une « bioesthétique », dont elles polarisent justement les deux lignes directrices opposés : une bioesthétique négative, où l'esthétisation de la politique se reconnaît dans le dispositif an-esthétique du biopouvoir, et une bioesthétique affirmative, où la politisation de l'art se reconnaît dans sa capacité d'émancipation du sens commun en le maintenant en contact constant avec la pluralité des positions et avec la contingence du monde.

III. Bioesthétique

Mais de quelle manière, précisément, l'esthétisation de la politique aurait-elle quelque chose à faire avec le *bios politikos*, de sorte à justifier le concept d'une « bioesthétique » ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'entrelacer plus étroitement la question de la technique et du biopouvoir.

J'ai déjà cité Hannah Arendt pour mieux définir le lien esthétique-politique. J'ajouterai que nous lui devons aussi (bien avant la théorisation de Michel Foucault), l'idée selon laquelle la modernité se serait dès son origine orientée vers cette forme d'administration du pouvoir que nous appelons aujourd'hui biopolitique. Arendt vit plus précisément que dans le concept moderne de « société » (qui se substituait, selon elle, de manière radicale à la *polis* antique) la décision politique ne pouvait plus être authentiquement conçue comme le résultat de choix autorisés par leur discussion au sein de l'espace public, mais que l'origine de son autorité effective se trouvait davantage dans l'assurance et dans la reproduction de la vie matérielle caractéristiques de la sphère privée. Mais cette transformation biopolitique, dont je ne peux discuter ici les raisons complexes, comportait pour Arendt un déclin du politique vers la condition privative de la "*societas*", ainsi qu'une exposition fatale

aux dérives totalitaires. On peut sur ce plan faire intervenir Michel Foucault⁷ – et d’autres après lui : en particulier, en Italie, Giorgio Agamben⁸ et Roberto Esposito⁹ –, lequel nous a enseigné à considérer le biopouvoir comme la forme essentielle du politique dans la modernité : « L’homme, pendant des millénaires, est resté ce qu’il était pour Aristote : un animal vivant, et de plus capable d’une existence politique ; l’homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d’être vivant est en question » de sorte qu’ « il faudrait parler de "biopolitique" pour désigner ce qui fait entrer la vie et ses mécanismes dans le domaine des calculs explicites et fait du pouvoir-savoir un agent de transformation de la vie humaine »¹⁰.

La thèse que je voudrais défendre ici est que le biopouvoir est lié à une organisation particulière de la sensibilité, que l’on peut justement définir comme « bioesthétique » ; une organisation qui est aussi et indissociablement technique, au sens où son dispositif général prévoit un *projet technique de la sensibilité et du sens commun* spécifique, responsable de ces phénomènes de inélaboration et d’anesthésiation mentionnés plus haut.

L’expérience du sens déterminée par une bioesthétique vise en particulier à affaiblir la capacité d’élaboration de la sensibilité en valorisant le niveau principalement inélaboré de la sensation matérielle, ce qui a des effets notables dans l’horizon constitutif de la communication sociale globale et sur la constitution même d’une "communauté". Cela apparaît clairement si l’on observe que les dispositifs techniques auxquels nous déléguons toujours plus massivement notre expérience des images (réception, production, circulation, archivage) opèrent pour la plupart d’entre eux dans le but d’une dispense de l’exercice d’élaboration qui finit par étendre de manière toujours plus évidente le territoire de l’inélaboré et le crédit du sensationnel. Il suffit de penser à l’usage du téléphone portable comme caméra vidéo que l’on peut connecter en ligne à des sites comme *You Tube* ou *Facebook* ou encore au taux d’immersion toujours croissant – pouvant atteindre de véritables formes d’*addiction* – qui caractérise les environnements simulés accessibles en ligne ainsi qu’aux types d’interaction, très rudimentaires, qu’ils sollicitent. On comprend ainsi que ces protocoles techniques d’affaiblissement et de canalisation de la sensibilité, ancrés toujours plus profondément dans notre rapport aux images, finissent par constituer de manière insoupçonnée des *communautés de consensus* spécifiques, selon un processus qui se caractérise par la transformation de l’expérience du partage du sens –

⁷ Foucault M., *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976 ; «*Il faut défendre la société*», Gallimard/Seuil, Paris, 1997 ; *Sécurité, Territoire, Population*, Gallimard/Seuil, Paris, 2004.

⁸ Agamben G., *Homo sacer*, Einaudi, Torino, 1995 ; *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

⁹ Esposito R., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino, 2002 ; *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino, 2004.

¹⁰ Foucault *La volonté de savoir*, op. cit., p. 188.

une expérience difficile et aléatoire, surtout, comme je l'ai déjà indiqué, en présence de décisions innovatrices – en une pratique communicative nourrie des sensations fondamentalement inélaborées.

Il s'agit là d'une régression alarmante, dont il serait irresponsable de sous-évaluer la capacité d'instruire et "de donner ton" à toute une culture. Mais on serait tout autant coupable de négliger – ou de ne pas s'efforcer de voir à l'œuvre – l'autre polarité, la polarité affirmative, d'une bioesthétique.

IV. Les choses qui nous regardent, aux limites de la *polis*

Comme je l'ai dit et démontré au début de cet article, le cinéma est depuis toujours enclin à explorer l'espace de la *polis* et à en mettre en évidence, d'un côté les formes de l'errance et de l'ouverture, de l'autre, les formes de l'assurance et de la domination. Ces deux modalités du regard sont présentes dans *Truman Show*, mentionné ci-dessus. Mais elles le sont selon les termes d'une relation asymétrique qui fait apparaître un élément nouveau et significatif. En effet, si la captivité de Truman a entièrement pour but la production d'images diffusées aux quatre coins du monde, sa fuite prend au contraire l'aspect d'une brusque interruption du régime scopique. Le franchissement inopiné par le héros des limites surveillées de la *polis* simulée (en réalité sous tous ses aspects un *oikos*), est en effet figuré sous la forme d'un seuil sur lequel la monade médiale qui contenait hermétiquement sa vie s'ouvre (au sens propre : il s'agit en effet d'une porte) sur un hors-champs représenté par un passage sombre, encore inconnu et non-imaginé, où seule une voix amicale annonce la possibilité d'une nouvelle modalité de l'habiter. Il s'agit d'une conversion du registre expressif – du visuel à l'acoustique – qui n'est peut-être pas le fruit du hasard : un moyen d'indiquer l'ouverture et le franchissement des limites qui, encore avant de prendre une forme narrative, signale le passage d'un médium à l'autre (il se narrativise précisément dans ce passage). Arrivé à ce point, j'aimerais me demander, s'il n'existe pas un rapport significatif et non-occasionnel entre ce genre d'*ouverture intermédiale* et la « politisation de l'art ».

Je tenterai de confirmer cette hypothèse à travers un autre exemple qui explore les « limites ». Je me réfère aux péripéties du personnage principal du film *Le goût de la cerise* (Abbas Kiarostami, 1997), Monsieur Badii qui, décidé à mettre fin à ses jours, explore avec sa voiture tout terrain les limites de la ville à la recherche de quelqu'un qui lui garantisse le confort d'une sépulture. Dans la scène qui semble conclure le film, Monsieur Badii, qui a finalement trouvé un candidat à l'office funéraire, mais qui a aussi entre temps fait des rencontres susceptibles de remettre en question sa détermination à vouloir mourir, s'étend dans la fosse qu'il a creusée et attend. Qu'attend-il ? Nous l'ignorons car là aussi la scène s'assombrit jusqu'au noir

complet. Tout se joue sur le plan sonore : un coup de tonnerre et le bruit de la pluie. Mais le film ne se termine pas – comme il le pourrait – sur cette obscurité inimaginée et indécidable. Et il se réanime, avec le retour de la lumière, d’une tout autre vie : celle de la troupe de cinéma, qui a maintenant achevé son travail, et se trouve pourtant encore sur le terrain (*au-delà* de la fiction, désormais conclue, mais *à l’intérieur* du film, qui n’est pas encore fini) comme l’objet d’une dernière prise à l’aide d’une caméra vidéo numérique, où prend place, en plus de l’opérateur, du réalisateur et de l’acteur principal, une autre irruption de la réalité : l’apparition fortuite d’un groupe de recrues accompagnée de leurs hurlements cadencés.

Parmi les nombreux effets de sens de ce franchissement des limites (de la fiction à sa location réelle) figuré sous la forme d’un passage intermédial (de l’optique à l’électronique), je pense qu’il faut en particulier souligner la tentative pleinement réussie de remettre en question l’indécidable lui-même (est-il mort ? est-il vivant ?) que le passage au plan noir avait non seulement rendu possible, mais qui aurait pour ainsi dire imposé au film une conclusion plutôt conventionnelle sur le thème de l’irreprésentabilité de la mort. Kiarostami va au contraire bien au-delà grâce à ce jeu intermédial : il laisse non seulement ouverte la question, mais il la reprend et la remet en jeu, en prolongeant la narration au-delà de sa conclusion ‘naturelle’ et en signalant cette reprise à travers l’usage du numérique. De cette manière, l’événement de la décision extrême résulte non seulement irréductible à un fait représenté (quand bien même dans son invisibilité), mais il dépasse aussi les limites d’un concept de la finitude (l’« être pour la mort »), et se présente davantage comme un lieu de frontière *interne* à la vie et *constitutif* de la vie. Un concept biopolitique, en somme, au sens affirmatif du mot : quelque chose qui montre – de manière absolument autonome par rapport à son corollaire conceptuel et philosophique, tel est l’apport original de ce film – le *bios politikos* comme le politique *de* la vie.

Les films commentés jusqu’ici me conduisent à formuler en conclusion la thèse suivante : la polarité affirmative d’une bioesthétique peut avantageusement tirer profit de la ligne directive-attribuée au début de cet article à Vertov, et que j’ai à présent plus exactement définie comme une voie “intermédiaire”.

Dziga Vertov liait son *Kinoglaz* (l’œil mécanique, la prothèse technique du regard) à deux slogans apparemment contradictoires : d’un côté le projet de « saisir la vie sur le fait », de l’autre celui de « faire des films qui produisent des films »¹¹. Ces deux slogans, qui ne sont en réalité absolument pas contradictoires, mettent en évidence de manière tout à fait cohérente le champs de tension spécifique à l’intérieur duquel se constitue le statut de l’image reproductible telle que la concevait Vertov. Le *Kinoglaz*, en effet, va débusquer la vie là où elle se produit : il la fait apparaître et la met en forme. Mais pour cela, le regard du cinéma sait qu’il doit s’affirmer

¹¹ Vertov D., *L’occhio della rivoluzione*, Mazzotta, Milano, 1975.

explicitement comme la forme de provocation qu'il est. Il doit se faire voir, faire sentir sa présence, c'est-à-dire procéder à un travail de déconstruction non seulement de l'immédiateté mais aussi de la prégnance de l'image.

Ce dernier point doit être souligné avec force : l'acte déconstructif et réflexif qui situe l'intermédialité du cinéma dans la voie ouverte par Vertov doit être compris comme *l'exact opposé de l'autoréférentialité*. C'est pour mieux provoquer la flagrance du réel, pour accueillir plus largement la contingence des choses (des *res* qui nous "regardent") que le cinéma doit s'affirmer comme un regard interne au monde de la vie, à la fois objet et sujet de vision. Et quand la vision est déléguée, comme cela arrive aujourd'hui, à des dispositifs différents de par leur format et leur statut sémiotique, le cinéma doit se faire *entièrement intermédial*, faire dialoguer les formes de la représentation, travailler sur leur différences, car ce n'est que dans ces différences, dans ces écarts, dans ces dissymétrie que la vérité (la "cinévérité", la *Kinopravda*) des choses qui nous regardent peut (peut-être) se reconstituer authentiquement.

Je conclurai en citant un exemple courageux de cinéma intermédial – le film *Redacted* (Brian De Palma, 2007) – qui se prête particulièrement à confirmer la thèse présentée, dans la mesure où son objet – le massacre d'une famille irakienne et le viol d'une adolescente par des soldats américains – s'inscrit dans le contexte d'un des événements les plus aberrants et atroces de notre époque – la « guerre préventive » en Iraq –, et sa forme expressive, en tout et pour tout vertovienne, est une confrontation rapprochée entre différents protocoles de l'image audiovisuelle (caméra de surveillance, webcam, prises documentaires traditionnelles, caméras légères ou à rayons infrarouges). Ceux-ci sont tous systématiquement montrés dans leur caractère indirect non seulement à travers la différence visible de format, mais aussi suivant la règle selon laquelle entre le percevant et le perçu règne un principe de *réversibilité*, effectivement mis en oeuvre à chaque fois que le dialogue intermédial le requiert. Un niveau supérieur d'intermédialité vient de plus renforcer la puissance véritative du film de De Palma : les génériques de début et de fin du film nous apprennent en effet qu'il s'agit d'un film de *fiction*, néanmoins construit et presque "calqué" sur du matériel entièrement accessible en ligne.

La vérité des choses qui nous regardent et qui exigent de redessiner les contours de la *polis* (c'est-à-dire d'être partagée et de travailler sur le sens commun), cette vérité qu'aucune image ne pourrait nous restituer par sa prise directe ou sa prégnance, car c'est précisément dans la prolifération et dans la confusion des images qu'elle est devenue indiscernable et inattestable, cette vérité peut peut-être se présenter de nouveau – voilà ce que nous apprend *Redacted* – dans la comparaison *entre* les images et l'espace de référence qui s'ouvre, au-delà de toute représentation soi-disant directe, uniquement et précisément grâce à leurs différences.

Une dernière suggestion. Le rapport entre fiction et témoignage me semble être une des lignes directrices décisives de l'intermédialité, dans la perspective – aujourd'hui particulièrement en vue – aussi du *dialogue à distance* entre les textes : non seulement ou non pas tant celui délibéré, que l'on désigne sous le concept canonique d'"intertextualité", que celui purement virtuel qui se constitue dans l'ouverture improvisée de zones d'interférences et de commentaires réciproques entre des textes différents et différemment orientés sur le même espace de référence. J'en donnerai deux exemples, pour conclure réellement cette fois-ci. Il ne fait aucun doute qu'entre *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) et *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), qui se rapportent tous deux au même événement, mais selon des protocoles différents, s'instaure un dialogue intermédial à distance, à la fois non-intentionnel et nécessitant, dont le résultat est une remise en question globale du statut de vérité et de témoignage de l'image audiovisuelle ; une sorte de transposition inaperçue et néanmoins déterminante (et heureuse) de la fictionnalité en documentalité, et vice versa, d'un film à l'autre. On peut, et l'on doit, dire la même chose du film de De Palma, déjà mentionné, et de *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), deux films qui tirent profit l'un de l'autre parce que leur dialogue favorise la requalification de la force vériditive et testimoniale de l'image audiovisuelle, qui ne peut s'exprimer, dans un régime de bioesthétique, qu'à travers une intermédialité.