Pouvoir sur les images et pouvoir des images en Méditerranée.

Gilles Suzanne

▶ **To cite this version:**

Gilles Suzanne. Pouvoir sur les images et pouvoir des images en Méditerranée.. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2016, pp.101-110. hal-02748420

HAL Id: hal-02748420
https://amu.hal.science/hal-02748420

Submitted on 3 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pouvoir sur les images et pouvoir des images en Méditerranée

Gilles Suzanne
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274)

Il n'y a point d'autre peur, à bien regarder, que la peur de la peur. Chacun a pu remarquer que l'action dissipe la peur, et que la vue d'un danger bien clair la calme souvent ; au lieu qu'en l'absence de perceptions claires, la peur se nourrit d'elle-même, comme le font bien voir ces peurs sans mesure à l'approche d'un discours public ou d'un examen.

Alain, *Propos*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, 1960. p. 210.

L'analyse des *iconocraties* contemporaines, comme mode de gouvernement des et par les images, c'est-à-dire comme modalité d'organisation du rapport contemporain à l'image, à laquelle se livre Marie-José Mondzain, philosophe spécialiste de l'image, peut nous permettre de résumer la situation des arts dans l'espace méditerranéen[1]. Elle offre, en tous cas, de rendre compte, dans cette aire culturelle malmenée par les crises en tous genres, d'usages et de statuts de l'image bien plus compliqués qu'il n'y parait. Loin de présumer un quelconque nouvel iconoclasme, dans le cadre duquel la disparition pure et simple de l'image ferait office d'horizon idéologique, la coexistence de différents régimes esthétiques de l'image révèle plutôt une querelle permanente au sujet de ce qu'est l'image.

Ce que Marie-José Mondzain désigne par le terme de *phobocratie*, c'est-à-dire l'instauration d'un pouvoir qui fonde son autorité sur la frayeur, constitue un premier idéaltype du rapport contemporain au visible. Il relève d'un règne des images – et, par extension, des arts – comme procédé d'assujettissement. Il ne s'agit donc pas ici d'une disparition de l'image, mais précisément de son contraire : à savoir, de sa prolifération contrôlée. Dans l'espace méditerranéen, les méthodes cyniques de surexploitation de l'image comme instrument de terreur, celles mises en œuvre par les régimes politiques les plus radicaux, viennent immédiatement à l'esprit. Qu'il s'agisse de la politique de l'image d'Al-Qaïda[2], et plus encore des productions audiovisuelles de l'État islamique[3], l'esthétisation de l'ultra-violence, du martyre, de la symbolique salafiste, djihadiste et panislamique, apparaissent clairement comme une stratégie de communication basée sur la terreur.

Dans ce cas, la technique est éculée. Le flux d'images, leur nature, leur vitesse et leur volume, non seulement, ne donne plus rien à voir, mais se montrent dans toute leur crudité, soustrayant le spectateur à son propre regard sans lui laisser d'autres alternatives que de penser que ces images sont en elles-mêmes la vérité de ce qu'il y aurait à voir. Cette vision diffuse et à grande vitesse de l'horreur (quant à elle bien réelle de décapitations, de tortures en tous genres, de scènes de massacres, d'exterminations humaines, matérielles ou symboliques…) prend immédiatement possession des sens et de l'esprit du spectateur,

1 La distinction que Marie-José Mondzain opère entre *iconophobie* et *phobocratie* ne saurait évidemment subsumer à elle seule l'attitude des régimes politiques, eux-mêmes divers et variés, vis-à-vis de la production et de la prolifération des images dans les sociétés contemporaines. Il est tout aussi évident que ces deux politiques de l'image, peur des images et peur par l'image, puissent s'articuler pour constituer les deux facettes d'une même posture eu égard à l'image. Il nous semble malgré ce, que ces deux catégories, auxquelles nous nous permettrons d'en ajouter une troisième, faute de dire l'entier de l'attitude contemporaine quant à l'image, s'offrent à nous comme un guide pertinent pour l'attention. Concernant ces deux régimes de l'image, nous renvoyons le lecteur à une conférence donnée par Marie-José Mondzain, en Arles, en 2013. Marie-José Mondzain, « Le tranchant », in Marie-José Mondzain, *L'image, une affaire de zone*, D-Fiction, coll. Frontiers, 2014.

2 Abdelasiem El Difraoui, *Al-Qaïda par l'image. La prophétie du martyre*, Paris, Puf, coll. Proche Orient, 2013.

3 Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Paris, Verdier, coll. Art, architecture, cinéma, 2016.

qui n'a dès lors guère d'autres options de réception que de somatiser cette violence déréalisante. Frappé de terreur par l'image, tétanisé face à sa part d'in-imaginable, la peur au ventre, l'esprit dans le vague, le spectateur est terrorisé[4]. Bien sûr, il s'agit d'un usage particulièrement brutal de l'image qui, fort heureusement, n'est pour l'heure qu'assez peu répandu. Le plus souvent, en effet, l'usage et la portée phobiques des arts sont plus insidieux. C'est en participant plus ou moins explicitement à des luttes pour la prépondérance symbolique d'une idéologie ou d'un dogme, voire en faisant l'apologie des modes de vie et des valeurs qu'ils édictent, que les arts deviennent des instruments au service d'un ordre, c'est-à-dire d'un pouvoir et de l'autorité qu'il incarne. Ils deviennent alors un moyen, certes, plus sournois, mais tout aussi effrayant, de maîtrise des affects et de manipulation des masses par les affects. C'est le cas, par exemple, et explicitement, de la chanson ultra-nationaliste[5]. Une polémique récente autour d'une chanson d'Arif Şirin, interprétée par Ismail Türüt, chanteur populaire et populiste turc, intitulée « Plan yapmayin plan » [« Plan, ne faites pas de plan »] en constitue un exemple de choix[6]. La chanson au prétexte de mettre en scène la fierté, la gloire et l'honneur des turcs de la mer Noire, ne se privait pas de rendre un hommage à peine voilé à l'un des suspects de l'assassinat du journaliste Hrant Dink et de menacer explicitement les turcs-arméniens : « Les gens qui se promènent / En étant Arméniens / On n'avale pas ça sur la mer Noire. » L'affaire fit grand cas en Turquie, chansonnier et parolier en sortirent acquittés, alors qu'une journaliste qui dénonçait le caractère fasciste de leur propos, fut peu après condamnée à six mois d'emprisonnement (commués en amende) pour diffamation.

L'*iconophobie* constitue le second régime d'organisation des images décrit par Marie-José Mondzain. Il désigne une peur des images qui s'exprime, quant à elle, à travers le règne du pouvoir sur l'image ou sur les arts. Ce dernier répond à un souci de contrôle des arts en tant qu'ils témoignent d'une altérité ou d'une diversité jugée dangereuse pour la transcendance d'une idéologie, d'un dogme, d'une norme ou d'une morale… légitime et dominante. Ce type de peur de la multitude ou de la diversité que les arts font exister ou symbolisent, loin d'être absent des *iconocraties* de l'espace méditerranéen, pour reprendre la terminologie de Marie-José Mondzain, se manifeste de deux façons. En 2012, par exemple, le maire d'Istanbul se prononce en faveur d'un contrôle municipal du contenu des pièces de théâtre interprétées dans les théâtres municipaux. Un journaliste venait de dénoncer la vulgarité de la pièce *Obscénités secrètes*, tirée de *La secrète obscénité de tous les jours* de l'auteur chilien Marco Antonio de la Parra, et qui traite de la dictature sur un ton sarcastique. Sept ans auparavant, Orhan Pamuk, prix Nobel de littérature, était inquiété pour avoir évoqué le génocide arménien et la mort de 30 000 opposants kurdes. En 2010, des galeries d'art contemporain d'un quartier central d'Istanbul, Tophane, étaient attaquées vraisemblablement du fait de l'immoralité supposée ou ressentie par de certaines des œuvres en présentation. En 2013, le pianiste Fazil Say apprenait sa condamnation pour insulte aux valeurs religieuses. Aujourd'hui, les purges massives en cours après la tentative de coup d'État du 15 juillet 2016 plongent les artistes et les acteurs culturels de la scène turque dans

4 Le terme en lui-même signifie le fait de soumettre quelqu'un au régime de la terreur par des mesures d'exception prises par un pouvoir absolu.

5 On pourrait également citer, dans un tout autre genre, celui de l'audiovisuel, le cas d'*Al Manar*, chaîne de télévision dont l'actionnaire majoritaire est le Hezbollah, mouvement politique et militaire chiite libanais, et qui diffuse des programmes empreints des valeurs politique et religieuse du mouvement chiite libanais. En ligne [http://french.almanar.com.lb/main.php].

6 Cf. [http://yollar.blog.lemonde.fr/2010/01/30/un-chanteur-ultra-nationaliste-acquitte-une-journaliste-turque-condamnee]. Consulté le 15 septembre 2016.

une atmosphère de tension paroxystique quant à leur droit à la création. À peine plus loin, en 2011, lors de la 10e biennale de Sharjah, l'installation sonore et visuelle « Maportaliche/Écritures sauvages », des footballeurs sans tête arborant des slogans anti-islamiques, exposée par Mustapha Benfodil, artiste algérien, jugée obscène et blasphématoire, était censurée. La même année, le CinémArfricArt, à Tunis, était, quant à lui, saccagé lors de la présentation du film *Ni Allah, ni maître !* de la réalisatrice tunisienne Nadia El-Fani. Il y a quelques jours à peine, en ce début du mois de septembre 2016, nous apprenions l'annulation lors des Rencontres cinématographiques de Béjaïa, d'un film documentaire, *Vote off*, réalisé par Fayçal Hammoun sur la campagne présidentielle algérienne de 2014, au prétexte, selon les termes mêmes du ministère de la Culture algérien, qu'il « comporte des contenus portant atteinte aux symboles de l'État et de sa souveraineté[7] ». La liste de telles initiatives, qui orchestrent la stigmatisation d'œuvres désignées comme autant de menaces pour les valeurs qui fondent la communauté, est malheureusement trop longue pour nous permettre d'être exhaustif[8]. Dans tous ces cas, il conviendra d'une manière ou d'une autre de parler de censure. Dans bien d'autres, le règne sur les arts, plus subreptice encore, se fait sentir lorsque les arts participent d'eux-mêmes à l'édification d'une fiction idéologique ou dogmatique. On s'approche, dans cet autre cas, d'un art de propagande. C'est le cas, par exemple, de la chanson nationaliste. Lorsqu'elle est palestinienne, elle exalte le souvenir de la nation perdue ou les valeurs collectives qui galvanisent la diaspora. Turque, elle loue la grandeur républicaine incarnée par Atatürk, dans les années 1920 ou 1930[9], et, encore aujourd'hui, exalte d'autres passions nationalistes. Égyptienne, elle exprime la vertu du panarabisme[10], ou, palestinienne, l'identité et le patriotisme[11]. Dans un tout autre registre, nous pourrions prendre pour exemple le développement récent, dans la péninsule arabique, d'une véritable stratégie d'image, voire de ce qu'il est à présent convenu d'appeler un *soft power*, composé de discours et d'images galvanisés par les médias, mais aussi de l'émergence d'un réseau de musées d'art contemporain (le *Mathaf* à Doha[12]), de biennales d'art contemporain (la foire *Abu Dhabi Art* à Abu Dhabi[13] ou *Art Dubaï à Dubaï*[14]) ou de labels, comme l'éditeur saoudien *Rotana Records*[15], qui vise aussi à structurer l'opinion publique internationale[16]. Ce règne sur les arts, en apparence moins brutal que le règne par les arts, vise si ce n'est le contrôle, du moins la manipulation émotionnelle du sujet contemporain. En ne faisant, lui non plus, porter la peur sur aucun objet précis à redouter, ce mode d'organisation du visible soumet lentement la perception de la réalité du sujet et asservit sa conception de la vérité à des schémas normatifs. Il conditionne, en somme, le cadre perceptif et cognitif de l'expérience en fonction duquel le spectateur se pense comme un être vivant et agissant : un sujet. Ce contrôle des arts, qui fonctionne comme mode de production d'un sujet en quelque sorte désautonomisé et désubjectivé, là encore, le neutralise, mais sans pour autant le terrifier. Un tel contrôle plonge plutôt le spectateur dans un rapport apathique au monde : dans une indolence qui peut cependant se révéler être la source d'une anxiété existentielle tout aussi profonde.

Bien qu'ils ne fassent pas appel à une même attitude vis-à-vis de l'image, et, plus

7 Cf. [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/09/09/a-bejaia-le-cinema-algerien-veut-reagir-a-la-censure_4995257_3212.html].

8 On pourrait encore citer l'artiste koweïtienne Shurooq Amin dont l'exposition intitulée « C'est un monde d'hommes » fut fermée pour ainsi dire *manu militari* au prétexte qu'elle présentait des œuvres pornographiques et immorales. Cf. [http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2012/03/13/une-artiste-koweitienne-expose-un-monde-dhomme-censure-230144]. Et encore, le cas de Mohamed Al-Ajami, alias Iben Al-Dhib, poète qatari, condamné en 2012 à la prison à perpétuité (peine commuée en appel, un an plus tard, à 15 ans de réclusion) pour « atteinte aux symboles de l'État et incitation à renverser le pouvoir » à travers un poème saluant le « printemps arabe ». Il a été libéré en mars 2016, après quatre années d'incarcération. Cf. [http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2013/10/21/qatar-la-peine-de-prison-du-poete-dissident-confirmee_3500305_3218.html / http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2016/03/16/qatar-liberation-d-un-poete-critique-de-la-dynastie-au-pouvoir_4884124_3218.html]. Et encore, l'anéantissement de Palmyre au nom de la diversité culturelle que le site incarne. Paul Veyne, *Palmyre. L'irremplaçable trésor*, Paris, Albin Michel, 2015.

9 Feza Tansuğ, « Rauf Yekta Bey et le nationalisme de la musique turque », *Études balkaniques* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2009, Consulté le 15 septembre 2016. En ligne : [http://etudesbalkaniques.revues.org/index331.html].

10 Yves Gonzalez-Quijano, « Chanson et politique arabe : le rêve arabe », *Culture et politique arabe*, mis en ligne le 15 janvier 2007, Consulté le 31 mai 2013. En ligne : [http://cpa.hypotheses.org/180].

11 « Les contenus [de ces chansons, NDA], souligne Nicolas Puig, se divisent en deux grands types : la chanson nationaliste et politique qui traite de la patrie, de l'attachement qui lui est porté, du désir de paix et qui critique des points politiques (lutte contre le sionisme et l'impérialisme notamment) et le

folklore représenté par les chansons du patrimoine palestinien augmenté de nouvelles compositions et par les danses traditionnelles (dabké) ». Nicolas Puig, « Exils décalés. Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban », *Revue européenne des migrations internationales*, En ligne, vol. 25 - n°2 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 15 septembre 2016. URL : [http://remi.revues.org/4953]

12 [http://www.mathaf.org.qa/en/].

13 [https://www.abudhabiart.ae/en/Pages/default.aspx].

14 [http://artdubai.ae/].

15 [http://www.rotana.net/].

16 Le lecteur pourra s'informer sur ces enjeux en se reportant au numéro passionnant que la revue *Transcontinentales* consacre aux marchés de l'art émergents. Catherine Choron-Baix, Franck Mermier (sous la dir. de), « Marchés de l'art émergents », *Transcontinentales. Sociétés, idéologie, système mondial*. [En ligne], 12/13 | 2012, mise en ligne le 30 août 2012, consulté le 15 septembre 2016. URL : [http://transcontinentales.revues.org/1312].

17 La constellation de sociétés de productions audiovisuelles autour de l'État islamique en est une illustration. Des sociétés comme Al-Hayat Media Center, Al-Furqan Media, Ajnad ou Al-Itissam Media, produisent, réalisent et diffusent au quotidien des contenus (documentaires, chants, images photographiques, etc.) mettant en scène le Califat, ses martyrs et ses grandes heures.

18 Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001.

19 Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris, Le Seuil, 2002 ; Jacqueline Palmade, *L'incertitude comme norme*, Paris, Puf, 2003.

20 Zygmunt Bauman, *Le présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Le Seuil, 2007 ; Gerd Gigerenzer, *Penser le risque. Apprendre à vivre dans l'incertitude*, Paris, Éd. Markus Haller, 2009 ; Paul Virilio, *L'administration de la peur*, Paris, Textuel, 2010.

généralement, des arts, l'*iconophobie* et la *phobocratie* nous semblent relever d'une même logique de contrôle des visibilités. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de maîtriser les réalisations artistiques qui pourraient diverger des visions du monde culturellement établies, politiquement légitimées et, plus ou moins, socialement inculquées et intériorisées. Ajoutons à cela, que ces deux techniques de contrôle des visibilités participent évidemment du formatage des représentations profondes de la réalité, qu'elles soient individuelles ou collectives, en s'alliant l'action des industries médiatiques ou en leur laissant le champ libre. À charge pour ces dernières de combler les moindres creux de la représentation de la réalité par le défilement en boucle d'images conformes, c'est-à-dire officielles, qui soutiennent la (sur)production et la diffusion de discours et de produits culturels normatifs [17].

Cette véritable culture de la peur de ou par l'image relève d'un trait paradigmatique de la vie contemporaine. Si la publication de l'ouvrage d'Ulrich Beck sur la société du risque inaugure, dès les années 1980, dans le sillage des intuitions de Michel Foucault au sujet des sociétés de contrôle, cette épistémè de la peur comme ferment de la vie sociale [18], ce sont les années 2000 qui voient se multiplier les travaux sur ce thème. Ceux, entre autres, de Jean-Pierre Dupuy et Jacqueline Palmade qui insistent respectivement sur ce qu'ils nomment le catastrophisme éclairé et l'incertitude comme norme [19]. On attendra encore quelques années pour que paraissent des ouvrages qui généralisent l'idée de la peur comme mode de contrôle social. Zygmunt Bauman faisant ainsi des peurs sociales et de l'obsession sécuritaire les causes de la liquéfaction des identités, quand Gerd Gigerenzer étudie l'incertitude comme mode de vie, et Paul Virilio développe l'idée d'une administration de la peur [20]. L'ensemble de ces travaux ressortissant de ce que Dominique Lecourt définit comme un âge de la peur ou de ce que Marc Crépon dépeint sous les traits d'une culture de la peur [21]. Le règne de la peur des arts ou par les arts pouvant dès lors s'ajouter et se combiner à cet « écheveau des nouvelles peurs », l'expression est de Marc Augé [22], que stimule la réduction de la réalité à des images accélérées et à des mots d'ordre terrifiants.

Mais au nom de quoi ces règnes de la peur par les arts et des arts s'imposent-ils ?

Dans un cas comme dans l'autre, ce sont les sensations qu'une œuvre risque de laisser advenir qui sont redoutées : celles d'une différence, d'une altérité ou d'une singularité qui dépareillerait. Ainsi, dans ces deux modes de gouvernement propres aux *iconocraties* contemporaines, le contrôle des peurs se fait toujours au nom de l'intégrité du sujet et de la stabilité de la structure (sociale, historique, politique, religieuse, morale…) face à l'imprévisibilité de l'événement (ici, artistique). Il renvoie incessamment à une volonté de préserver la vie de ce qui pourrait la changer, ainsi qu'à un besoin de maîtriser l'incertitude dans laquelle l'imprévisibilité d'un quelconque événement visuel, sonore, énonciatif… la plongerait inéluctablement.

Ce contrôle des peurs par le règne par les arts ou sur les arts n'est jamais autre chose que l'organisation d'une terreur du possible qui ne renvoie à aucun danger réel. Une simple *peur psychologique* face à l'imprévisible, c'est-à-dire face à l'in-visible devenu la peur elle-même, cette peur qui se nourrit d'elle-même, une peur de la peur : une obsession qui, en retour,

pousse le sujet à adhérer à des dogmes culturels ou cultuels, ou encore à trouver refuge dans la soumission à des idéologies normatives [23]. Peur psychologique que Bernard Paillard, sociologue qui dirigea, voici une vingtaine d'années, un numéro thématique de la revue *Communication* intitulé *Peurs*, qualifiait de « peur totale ». Parangon, notait-il, de « peurs anthropologiques », en quelque sorte fondamentales ou essentielles : comme la peur de la mort ou de l'autre, au sens d'une altérité radicale, dont le sujet ne sait ni ce qu'elle est réellement, ni quand elle arrivera, ni même comment elle se produira et encore moins ce qui adviendra après qu'elle sera survenue [24].

Cette *peur psychologique,* appelons-la indéfinie, est en l'occurrence relative aux forces à-venir et aux formes de devenir-autre qui naissent de la confrontation du sujet à l'œuvre d'art et qui l'arrachent au plan des opinions et des jugements *a priori* [25]. À la prévention de quel risque précis répondait en effet, en 2009, à Tel-Aviv, l'interdiction de l'exposition « Une femme, une mère, une meurtrière : portraits de Ferror », contraction de *female* et de *terror*, des artistes israéliennes Galina Bleikh et Lilia Chak, sinon à celui d'un effet critique inhérent à ces images ? Ces dernières substituaient aux visages de sept vierges à l'enfant de Raphaël (1483-1520), de Giovanni Bellini (vers 1425-1516) et de Sandro Botticelli (vers 1445-1510), ceux de sept kamikazes palestiniennes en guise de méditation visuelle sur la nature réelle et humaine du rapport de la beauté à la violence [26]. Au nom de quelle crainte particulière les financeurs qataris du film *L'attentat* (2013) ont-ils souhaité voir disparaître leurs noms de son générique, mise à part celle de voir ce film susciter un travail d'autoréflexion chez le sujet quant à la situation moyen-orientale ? L'adaptation cinématographique de *L'Attentat*, tirée du roman éponyme de Yasmina Khadra, par le réalisateur libanais Ziad Doueiri, traitait, en plaçant « sur un pied d'égalité le point de vue des Arabes et des Israéliens », de la transformation en kamikaze d'une femme arabe israélienne socialement intégrée. Le contrôle des peurs par le règne des arts et sur les arts s'exerce toujours au nom de l'anticipation d'un danger simplement possible : il porte inexorablement le sceau des « régimes de la menace », l'expression est là encore de Marie-José Mondzain [27].

Si le règne des arts et le règne sur les arts ont en commun de s'accomplir par la menace, au nom de quoi cette menace se justifie-t-elle ? La question vaut d'être posée, car nous savons depuis les analyses de Michel Foucault et de Gilles Deleuze que l'aliénation du sujet, d'autant plus lorsqu'elle est sémiotique ou symbolique, est devenue segmentaire.

Edgar Morin, dans le numéro spécial de la revue *Communication* intitulé *Peurs* que nous venons de mentionner, rappelait à ce propos à quel point le concept de peur demeure flou [28]. Il notait que la peur se situe sur le plan individuel entre l'angoisse, la crainte et l'effroi et entre la panique et l'épouvante au niveau collectif. Et c'est bien à cette sorte de peur, que l'*iconophobie* et la *phobocratie* confrontent le sujet ; à des « peurs du rien », pour reprendre l'expression de Søren Kierkegaard. Autrement dit, à des peurs fantomatiques qui le plongent dans l'angoisse. Le sujet contemporain, quant à lui, en ressort tourmenté par le sentiment de trop plein d'images triées et contrôlées et, par ailleurs, angoissé par le sentiment de vide

21 Dominique Lecourt, *L'âge de la peur. Science, éthique et société*, Paris, Bayard, 2009 ; Marc Crépon, *La culture de la peur, I. Démocratie, identité, sécurité*, Paris, éditions Galilée, 2008 ; Marc Crépon, *La guerre des civilisations, La culture de la peur II*, Paris, Éditions Galilée, 2010.

22 Marc Augé, *Les nouvelles peurs*, Paris, Éditions Payot, coll. Manuels Payot, 2013.

23 Le comble d'une telle tyrannie étant certainement l'autocensure, c'est-à-dire l'effroi face à l'événement qui pourrait découler de la moindre action intentée.

24 Bernard Paillard, « Présentation », in Bernard Paillard (sous la dir. de), *Peurs, Communications*, n° 57, 1993.

25 Éloignement du sujet vis-à-vis de lui-même que suggère le rapport à l'art, comme altérité radicale, ou différenciation de soi vis-à-vis des autres.

26 Cf. *Le Monde*, édition du 18 septembre 2009. [http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2009/09/17/polemique-en-israel-autour-de-travaux-d-artistes-mettant-en-scene-le-terrorisme_1241739_3218.html].

27 Précisons encore que ces régimes qui règnent par l'image ou sur l'image tirent toute leur légitimité à agir de la sorte des populations elles-mêmes. Une part considérable de ces dernières, tourmentée par un sentiment de peur diffuse, et faute qu'elle ne puisse s'en remettre à une quelconque forme de transcendance (excepté une infime part d'entre elles séduite par les obscurantismes contemporains), se tourne en effet vers des mouvements et des partis politiques qui se transforment, selon Peter Sloterdijk, en « banques de la colère ». À charge pour ces organisations (néoconservatrices et néofascistes en tous genres) de collecter les investissements colériques de ces populations et, à défaut, de les convertir en bien-être, d'y répondre en canalisant leur ressentiment par un contrôle par et/ou de l'image. Peter Sloterdijk, *Colère et temps*, Paris, Libella-Maren Sell essais-documents, Coll. Essais-Documents, 2007.

28 Edgar Morin, « Les anti-peurs ». In *Communications*, 57, 1993. p. 131-139,

doi : 10.3406/comm.1993.1871, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1993_num_57_1_1871].

29 « La cause d'où naît la superstition qui la conserve et l'alimente, est donc la crainte, à flotter presque sans répit entre l'espérance et la crainte, ils ont très naturellement l'âme encline à la plus extrême crédulité », Baruch Spinoza, §4, in Baruch Spinoza, *Traité théologico-politique*, Paris, Flammarion, coll. Garnier-Flammarion / Philosophie, 1997.

que suscite l'absence d'une certaine forme d'image.

Le règne des arts, tout autant que le règne sur les arts, brandissent donc toujours la menace d'un effondrement des cadres de l'expérience et des schèmes de pensée, voire de l'ordre social et moral, que les arts feraient peser sur le sujet et la culture. Il en est ainsi quand Oussama Bouagila et Chahine Berriche, deux graffeurs tunisiens, sont jugés pour « propagation de fausses informations portant atteinte à l'ordre public » ou que l'exposition de Galina Bleikh et Lilia Chak que nous venons d'évoquer est considérée, je cite, comme « une gifle au visage des victimes » par des ministres et des députés israéliens. En détournant de la sorte l'attention du sujet des problèmes actuels que des productions artistiques peuvent soulever, en privant sa peur d'objets réels, ou en la fixant sur le plan de la morale, le règne des arts et le règne sur les arts destituent le sujet de sa souveraineté pour le produire comme un spectateur dont l'économie désirante, pour reprendre l'expression de Félix Guattari, coupée de l'économie politique réelle, se retrouve sous la coupe d'appareils sémiotique et sémantique aliénants.

Privé, d'une part, de l'expérience inédite, singulière et originale, que pourrait susciter sa confrontation à des œuvres qui résistent à toutes les formes de la culture dominante (qu'il s'agisse de cultures visuelles, auditives ou énonciatives) ; sans cesse renvoyé, d'autre part, à la prétention à la vérité normative et dogmatique de productions sonores, visuelles ou énonciatives conformes à de quelconques prédications politiques ou religieuses, le sujet se trouve en proie à des fictions globales qui ne sont autres que l'incarnation de superstitions qui le plongent dans une anxiété diffuse qui le paralyse, le sèvre d'action [29]. Des superstitions qui agissent sur le sujet comme un surmoi puissant et décisif qui juge et s'oppose à son action et à ses désirs jusqu'à le plonger dans une crainte et une colère prêtes à se transformer en violence : en une réaction. C'est peut-être ce qui explique tout ou partie du retournement réactionnaire du rappeur tunisien *El General*, dont les médias ont fait de sa chanson *Rais le bled* la bande originale de la révolution de jasmin, et qui appelle aujourd'hui à l'instauration de la Charia et de l'État islamique en Tunisie. Le « malaise dans le culture » que provoquent le règne des arts et le règne sur les arts, pour reprendre l'expression de Sigmund Freud, pousse ainsi le sujet, dans un moment de relâchement, d'aucuns diraient de lâcheté, à détourner le regard de la réalité tout en réclamant plus d'ordre : de la norme sociale ou du conformisme, et jusqu'à de la répression.

L'utilisation de l'art comme outil d'hégémonie culturelle, pour paraphraser Antonio Gramsci, finit ainsi par transformer le désir en une fausse conscience qu'habitent une hantise de l'altérité et une crainte de l'avenir : c'est-à-dire en une conscience tenaillée par l'angoisse. Ce sont ici les deux éléments essentiels de l'écologie des peurs qui ordonne les mentalités et le monde contemporains.

Dans cette situation, la question qui se pose le plus souvent quant aux arts est d'ordre moral. Elle porte le plus souvent sur la liberté d'expression. Qu'a-t-on le droit, en somme, de montrer, de faire entendre, d'écrire..., se demande-t-on, lorsqu'il s'agit de faire le point sur les raisons du contrôle des arts ou de leur arraisonnement politique, religieux,

communicationnel, etc. Alors que la question esthétique demeure en suspens : qu'est-ce que l'art rend possible ? En quoi est-il un mode de libération ? Quelle est sa valeur existentielle ?

Quelles visibilités, quelles énonciations, quelles sonorités… inventer pour expérimenter les limites de ce que nous sommes, de ce qu'est l'ici et le maintenant, de ce qu'est notre actualité, face à la représentation asservissante du présent qu'imposent le règne des arts et le règne sur les arts ?

Quelles réalisations artistiques ne se contentent pas d'être les signes de la liquéfaction des identités, comme le suggère Zygmunt Bauman [30], de la désintégration du moi, que théorise Christopher Larsch [31], de sa déréalisation, à la manière dont en parle Hartmut Rosa [32], qui terrifient le sujet post-moderne ? Trois phénomènes qui concernent tout particulièrement la Méditerranée et que nombre de réalisations artistiques mettent en scène.

Mais aussi quelles productions artistiques disparaissent, en somme, c'est-à-dire viennent à manquer ou font défaut, en tant qu'elles sont des modes de production du sujet, de la subjectivité, du rapport à la réalité ?

Car ce n'est pas simplement, si j'ose dire, une double éradication qui se joue dans le règne par les arts et le règne sur les arts : celle, définitive et radicale, de l'espace de l'art et de l'œuvre elle-même. Puisque, nous l'avons compris, la soumission des procédés artistiques et des arts eux-mêmes n'implique en rien leur anéantissement. La disparition dont il est question concerne bien plutôt celle de réalisations artistiques qui se font l'espace d'un autre rapport au temps, d'une hétérochronie, et l'instant d'une intensité vitale, d'un espace autre (hétérotopique) de l'expérience vécue.

Le travail artistique du duo de plasticiens libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, en convoquant des figures esthétiques qui répondent à des grammaires et des lexiques visuels toujours renouvelés, de leurs installations plastiques à leurs films documentaires, situent chaque fois le spectateur en présence de phénomènes aux limites du visible. Par exemple, en menant l'enquête au sujet d'un projet libanais de conquête spatiale, dans *The Lebanese Rocket Society* (2012), leur film documentaire remonte au début des années 1960, années d'avant-guerre au Liban. Ils font la rencontre d'un mathématicien arménien, né à Jérusalem-Est (Manoug Manougian), qui conduit alors le programme spatial libanais. Chemin faisant, ils filment l'inaccessibilité des archives ou, au contraire, glanent et réhabilitent quelques documents d'époque. En livrant ce passé *a priori* loufoque sous la forme d'un agencement fragile et sensible de sons, d'écrits et d'images, le film incite le spectateur à se demander comment il peut intégrer ce passé libanais oublié, comment lutter, en somme, contre l'oubli de ce moment pacifié et utopique de l'histoire libanaise. Il le pousse également à s'arracher à une vie assujettie au présent perpétuel des divisions claniques et des tensions intercommunautaires régionales, à l'immédiateté des turpitudes de la vie contemporaine, pour méditer sur l'oubli même de cet oubli. Deux questions majeures, note Khalil Joreige, « dans un pays où l'on se demande constamment comment exister en dehors de son clan (…) [et] où le provisoire conduit à vivre dans un présent perpétuel [33] ». Deux questions qui conduisent le spectateur à faire l'épreuve de sa capacité à voir, à entendre et à dire, c'est-à-

30 Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, Arles, Éditions du Rouergue/Chambon, 2006 ; Zygmunt Bauman, *Le présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Le Seuil, 2007.

31 Christopher Larsch, *Le moi assiégé*, Paris, Climats, 2008 ; Christopher Larsch, *La culture de l'égoïsme (entretiens avec Castoriadis)*, Paris, Climats, 2012.

32 Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012 ; *Accélération : Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

33 *Libération*, édition du 27-28 avril 2013.

dire à vivre ce monde post-moderne dans lequel, bien paradoxalement, alors que tout se vit sur le mode d'un présent continu, il peine à savoir ce qui fait événement.

C'est ce type d'œuvre qui fait défaut, qui disparait. Ce type d'œuvre qui met en crise le langage, les corps, le voir, l'entendre, le touché… tout ce qui permet au sujet de penser et d'habiter le monde : d'exister singulièrement dans sa culture. C'est l'effacement des œuvres qui édifient le sujet en « un spectateur digne de ce nom », comme en parle Jean-Louis Comolli dans son ouvrage *Cinéma contre spectacle.* Un spectateur, écrit-il, « capable non seulement de voir et d'entendre (ce qui ne va déjà pas de soi) mais de voir et d'entendre les limites du voir et de l'entendre ». « Un spectateur critique », précise-t-il encore, en somme, « celui que le spectacle veut faire disparaître [34] ».

Qu'est-ce qui s'éclipse au juste ?

The Lebanese Rocket Society fait de ce passé un événement audiovisuel qui confronte le spectateur à l'actualité d'une situation limite : comment intégrer cette expérience inédite d'un passé oublié et que faire, aujourd'hui, de ce passé ? Le spectateur n'assiste plus à une image-temps cinématographique qui, entre deux, en précède d'autres et leur succède, mais vit cette image-événement comme un entre-temps cinématographique qui s'ouvre dans le cours de sa vie et désorganise les cadres établis et normés de son expérience cognitive et sensorielle [35].

Suggérer ainsi que l'art puisse induire une telle modification des cadres cognitifs et sensoriels de l'expérience vécue, c'est-à-dire une instabilité affective et une précarité des perceptions, pour ne pas dire une insécurité en quelque sorte ontologique, ne revient-il pas à affirmer que ces œuvres sont elles aussi la source d'une peur indéfinie ? Au même titre, donc, que la peur que le règne des arts et le règne sur les arts inspirent.

Toute la différence tient au fait que ces œuvres assignent un objet à la peur. Elles ouvrent la peur à ce qui en est la source plutôt qu'elles ne planent comme une menace sans visage, comme un néant, autour de celui qui en est la proie. Elles renvoient, en somme, nos peurs à quelque chose. *The Lebanese Rocket Society* confronte réellement le spectateur à un événement : à savoir, la remontée imprévisible d'un passé qui défie les apparences d'un présent socialement établi et normé, en fonction duquel le sujet donne sens à son expérience. Cet événement vient, certes, au spectateur comme un bloc de sensations anxiogènes qui fait effraction dans son système de représentation de la réalité, voire s'y oppose, et teinte son expérience subjective d'une couleur inédite. Mais la peur qui en résulte (celle d'un avenir ou d'un devenir incertain) relève d'un paradoxe entre l'expérimentation à laquelle le film convie le sujet (celle de l'oubli et de l'oubli de l'oubli) et les présuppositions auxquelles ce dernier adhérait jusque-là (celle d'une communauté impossible, morbide ou perverse). Paradoxe que le sujet surmonte, puisque la peur dont il s'agit ne renvoie plus le spectateur à l'ignorance qu'il a d'un objet, mais l'incite à produire du sens par lui-même, c'est-à-dire au-delà des ressources cognitives et sensorielles socialement normées et intériorisées qu'il a à sa disposition. Quel sens revêt en effet l'occultation de pans entiers d'un passé commun, voire même l'acceptation de cet oubli, dans une société qui peine à penser au-delà de son

34 Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009.

35 On retrouve l'origine de cette conception de l'image chez Gilles Deleuze. Gilles Deleuze, *Qu'est-ce la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. Critique, 1991, p. 149.

morcèlement social, culturel, cultuel, politique… ?

Une certaine forme de peur est donc bien à la source de ce qui fait œuvre en art. Une peur que l'on peut définir, d'une part, comme partielle et située, c'est-à-dire circonscrite à un objet identifié, et, d'autre part, comme une peur agissante, qui pousse le sujet à déployer une action. Le seul fait de faire face à une œuvre, à ce qu'elle a d'insolite, à son incoercible singularité, à son chant énigmatique et inusité, est par essence une action entreprise contre la peur indéfinie. Puisque cette action, fondatrice du spectateur, consiste, pour le sujet, à s'approcher au plus près de cette altérité située qui ne le menace pas directement, mais menace le sens du monde, et que le sujet rencontre dans la présence de l'œuvre. Un danger qui finit par transformer sa peur, qui la vectorise, et le transforme lui-même. Ce peut être ce danger d'une absence de toute mémoire sociale ou ce risque d'une prolifération des constructions mémorielles artificielles que *The Lebanese Rocket Society* incarne dans le rapport au présent, au passé et au futur que l'homme entretient à lui-même et aux autres.

Ce type d'œuvres, celles qui, à l'instar de *The Lebanese Rocket Society*, donnent au spectateur le courage de faire face à un danger situé, peut ainsi être considéré comme un ensemble de figures constituantes du sujet [36]. Entendons par là essentielles à l'édification d'un sujet agissant, non pas tant au sens qu'un matérialisme historique le penserait, dressé d'un seul homme contre ou dans le fil de l'histoire, mais à la manière d'un sujet alliant souci et connaissance de soi dans une certaine forme de précarité face à sa propre actualité [37].

Les peurs que de telles œuvres font saillir ne sont jamais une crainte diffuse du sujet devant l'avenir ou l'inconnu. Elles provoquent toujours, au contraire, une peur de ce qui adviendrait au vu du présent de la culture si le sujet demeurait inchangé. Ces œuvres l'entraînent ainsi à produire du sens et des sens, à agir. Autrement dit, à rebrancher ses connaissances et ses ressources interprétatives, ses perceptions et ses émotions, jusque-là transmises par la tradition et la culture, mais aussi façonnées par les normes et les valeurs, conformes aux systèmes de croyances et aux idéologies socialement partagées, sur des flux libidinaux qui les amènent ailleurs et les déforment. Dans ce processus de transformation du cadre cognitif et perceptif de son expérience vécue, le spectateur n'a plus d'autres choix que d'oser surmonter sa peur de l'inconnu, mais, de surcroit, de faire de ce chambardement la cause même d'un devenir humain différent de celui que la culture lui proposait jusque-là.

Ce type d'œuvres correspond à un troisième régime des arts que l'on pourrait nommer *régime existentiel des arts*. Il coexiste avec les deux autres et fait la part belle à des réalisations artistiques qui, nous semble-t-il, par les peurs qu'elles désignent, voire dénoncent, donnent non seulement le courage au spectateur de se libérer de sa peur de la peur, mais aussi d'agir à partir des dangers qu'elles signalent. Mais les œuvres qui s'apparentent à ce dernier régime des arts sont aux prises avec les deux autres modes de pouvoir de l'image. Elles sont peut-être à ce titre une espèce en voie de disparition. Et, c'est certainement celle dont nous devons soutenir et encourager la production et la propagation au sein même des *iconocraties* qui nous gouvernent.

36 C'est une idée que l'on trouve chez Walter Benjamin, bien avant de la retrouver chez Marie-José Mondzain, dans *Deux poèmes de Friedrich Hölderlin* (1914-1915). Le philosophe allemand y suggère que le spectateur qui naît à l'œuvre et par elle, tout comme le poète, tire le courage d'agir de la peur qu'elle lui inspire quant à un danger qui menace le monde. Walter Benjamin, *Œuvres 1*, Paris, Folio, coll. Folio essais, 2000.

37 Double rationalité ou modernité du sujet dont Michel Foucault trace les contours en méditant sur la déconstruction du rapport entre réalité, subjectivité et vérité.