

L'œuvre de la terreur

LES LIMITES DE L'IMAGE APRÈS LE 11 SEPTEMBRE

Les attentats du 11 septembre 2001 ont posé de façon aiguë la question des liens entre l'art et la terreur. Non seulement il est apparu que les terroristes, à la recherche de l'audience la plus large possible, concevaient leurs opérations comme un spectacle visuel, sonore et médiatique, à telle enseigne que certains analystes y ont vu un équivalent morbide de la performance, mais de surcroît des artistes tels Damien Hirst ou Karlheinz Stockhausen n'ont pas craint de porter les attentats contre les deux tours du World Trade Center au rang d'œuvre d'art : « la plus grande œuvre d'art qu'il y ait jamais eu dans le cosmos¹ », attirant ainsi l'attention sur ce que chacun voyait sans en mesurer l'exacte portée. D'être diffusées en boucle sur toutes les chaînes du monde, ces images de terreur étaient une mise en abyme du pouvoir de l'image médiatique qui privilégie le spectaculaire, le dramatique et l'exhibition, quitte à montrer l'insoutenable et à franchir les limites de la représentation. Dans cette brèche, qui questionne l'image sur sa possibilité et sa responsabilité, maints artistes se sont engouffrés pour s'emparer des images du 11 septembre, renouant avec une veine ancienne puisque les avant-gardes n'ont pas manqué au xx^e siècle : le futurisme, dada, le surréalisme, l'actionnisme viennois, de se reconnaître dans l'acte de la terreur. Les propos de Hirst ou de Stockhausen ne signifient pas que les terroristes sont des artistes et inversement ; plutôt s'agit-il de nous confronter à une proximité entre l'art et le terrible qui repose sur notre fascination à l'endroit des images de terreur. L'attaque terroriste n'est vue qu'en tant qu'elle est montrée, l'événement ne revêt d'évidence, de densité et de valeur qu'à la condition d'être représenté. L'image absorbe l'événement, lui apporte une force d'impact, mais un impact imaginaire : c'est l'impact

moins de l'événement que de sa représentation. Là intervient la proximité avec l'art, qui a aussi la propriété de rendre visible l'invisible, et le plus souvent à travers des dispositifs visuels qui sont identiques à ceux des terroristes ou des médias : photographies, films, vidéos... Quant à la fascination pour les images de la terreur, elle concerne au plus haut point l'art et l'esthétique si l'on se souvient que le terme de terrorisme entra pour la première fois dans le lexique anglais avec Edmund Burke, le théoricien du sublime décrivant les excès de la terreur révolutionnaire française. L'expérience esthétique inclut la terreur, la destruction et le négatif : Goya avec *Les Désastres de la guerre*, Turner avec *L'incendie de la Chambre des Lords et des Communes*, Picasso avec *Guernica* ou Mušič avec *Nous ne sommes pas les derniers* l'attestent assez. La prépondérance des images de la terreur en art n'a d'égale que la prépondérance des images de la terreur dans les médias. Et ces images médiatiques peuvent elles-mêmes faire l'objet d'une esthétisation, comme le prouvent les photographies apocalyptiques réalisées par Joel Meyerowitz, le seul photographe autorisé à pénétrer à *Ground Zero* quelques heures après les explosions². Pareille intrication entre l'art et la terreur signale combien le sublime possède une teneur politique, comme c'est le cas chez Machiavel, Sade, Bataille ou Lyotard pour qui la Révolution et « tous les grands bouleversements historiques [...] sont l'informe et le sans-figure dans la nature humaine historique », l'enthousiasme révolutionnaire ou terroriste étant « un mode extrême du sublime³ », et la catastrophe sa principale mani-

1. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, Milan/New York, Charta, 2009, p. 10.

2. Joel MEYEROWITZ, *Aftermath*, New York, Edwynn Houk Gallery, 2001.

3. Jean-François LYOTARD, *L'Enthousiasme*, Paris, Galilée, 1986, p. 65 ; Arnold BERLEANT, « Art, Terrorism and the Negative Sublime », *Contemporary Aesthetics*, Long Island University, 14 novembre 2009 (repris dans *Sense and Sensibility : The Aesthetic Transformation of the Human World*,

festation. L'un des tristes mérites de la terreur contemporaine est peut-être d'avoir rappelé cet aspect politique du sublime, qui avait eu tendance à s'édulcorer avec le Romantisme.

La prolifération de ces images dans les films, les vidéos, sur internet ou les téléphones portables est telle que les journalistes pas moins que les artistes, les artistes pas moins que les journalistes, sont « embarqués » dans une guerre des images, où règnent l'intimidation autant que la coercition, le symbolique autant que la brutalité. Les terroristes cherchant un effet médiatique spectaculaire et les artistes investissant les réalités, les images et les thèmes de la terreur qui se retrouvent alors dans les galeries et les musées, comment montrer la terreur et le terrorisme sans les cautionner, comment représenter l'irreprésentable sans verser dans le complaisant, le pathologique et l'obscène ? Pour rompre avec cette fétichisation de la terreur, d'autant plus forte qu'elle renferme une fétichisation de l'image, certains artistes comme Josh Azzarella, Richard Mosse, Catherine Yass ou Martha Rosler choisissent des stratégies de l'invisible qui consistent à neutraliser, suspendre ou différer le pouvoir de fascination de l'image en adoptant une méthode iconique déceptive¹. La représentation plastique ajourne la dimension spectaculaire, elle opère des renversements, des déplacements, des ellipses et des retraits, lesquels contrecarrent le pouvoir des images diffusées *ad nauseam* par les mass-médias. L'art authentique se prémunit contre la réification propre à la culture standardisée de l'âge post-industriel, en favorisant des formes plastiques ou des actions visuelles qui résistent au langage quotidien, aux stéréotypes et aux idées reçues². Parmi ces artistes qui questionnent le pouvoir des images de la terreur sur la mémoire personnelle et collective, il en est trois qui méritent l'attention car leur critique concerne les pouvoirs de distorsion, de déformation et de manipulation de la réalité qui s'attachent à ces images : Coco Fusco, parce qu'elle dévoile le contenu idéologique des images d'Abu Graïb ;

Wafaa Bilal parce qu'il analyse le déni de responsabilité qui accompagne les images et la pratique de la terreur ; Sharif Waked parce qu'il explore la dimension totalitaire qui caractérise les procédures de contrôle déployées contre le terrorisme au sein des systèmes démocratiques.

Coco Fusco : téléréalité, terreur et politique

Dans le documentaire *Operation Atropos* en 2006, Coco Fusco et six autres femmes engagées dans l'expérience se soumettent aux techniques d'interrogatoires pratiquées par les forces spéciales américaines en Irak, afin de se questionner sur la femme, son rôle et son pouvoir à l'ère de la guerre globale. Les interrogateurs militaires, qui composent le *Team Delta* basé à Philadelphie, sont retirés du service actif, mais leurs techniques d'extraction de l'information, mises au point sous l'administration Clinton dans le Golfe Persique, sont suffisamment récentes pour se situer au plus près de la réalité irakienne et se vendre dans le secteur privé auprès d'officiers de police, d'agents de la sécurité ou de chercheurs en psychologie. Immergées et filmées durant une journée entière dans ce dispositif, les sept femmes sont confrontées aux différentes phases par lesquelles passe un insurgé : l'embuscade, la capture, la fouille, le menottage, l'encagoulement, la combinaison orange anonyme, la rigueur du traitement, les bousculades, les insultes et les interrogatoires hostiles répétés. Les interrogateurs usent des ressorts de l'imagination, de l'émotion et de l'angoisse pour retirer de leurs prisonnières des informations supposées épargner des vies humaines. Initialement, dans le cadre de son enseignement à l'université de Columbia, Coco Fusco travaillait à une performance où elle aurait assumé le rôle d'une interrogatrice à Abu Graïb³ : le lieu de détention et de torture des prisonniers irakiens, dont les photographies furent révélées à partir de 2004 sur la chaîne de télévision CBS News, puis

2010).

1. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, *op. cit.*, p. 68, 71, 84 et 94.

2. Theodor ADORNO, *Théorie esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 169 et 189.

3. Pour la genèse de la performance, voir Coco Fusco, « Coco Fusco, Operation Atropos », *Journal of Media Practice*, vol. 11, n° 1, Intellect Ltd, 2010, p. 81 et suiv.

dans le *Washington Post* et le *New Yorker*, avant de circuler à l'échelle médiatique globale sous la forme de plusieurs milliers de photographies similaires ou de centaines de vidéos brèves. Les images de la terreur posent d'abord le problème de la guerre contre la terreur. Elles sont emblématiques du piège où les terroristes attirent les démocraties en les forçant à répondre elles-mêmes par la terreur au terrorisme, et ainsi à remettre en cause des acquis démocratiques fondamentaux. Coco Fusco rappelle que l'une des plus grandes démocraties a justifié la torture et inventé un type de sujet : le terroriste, qui n'est plus protégé par le droit international à Abu Graïb, Bagram ou Guantanamo. Le hiatus est profond entre d'un côté les sévices et les abus auxquels la police militaire américaine soumettait les détenus irakiens, et d'un autre côté les valeurs politiques et morales censées légitimer l'intervention américaine sur le sol irakien. Ensuite ces images de terreur sont symptomatiques de l'aboutissement des sociétés médiatiques, qui associent la dramaturgie de l'information, le voyeurisme de la télé-réalité, l'obscénité de la pornographie et la violence de certains jeux virtuels tels que *Call of Duty IV*. Coco Fusco joue particulièrement sur les liens entre la télé-réalité, la politique et la terreur. Un interrogateur explique devant la caméra que l'un des procédés les plus efficaces pour briser la résistance d'un prisonnier est de lui faire croire que, s'il garde le silence, un autre prisonnier sera blessé. Alors que la situation est seulement simulée dans la performance, l'une des participantes du groupe ne peut se retenir de crier tant la pression psychologique s'avère forte. La fiction donne lieu à des émotions bien réelles. Une autre participante se met à pleurer, mais il s'agit là d'un artifice délibéré qui utilise le poncif de la fragilité féminine pour éviter de divulguer le secret. La simulation agit réellement, cette fois sur l'interrogateur. À la fin de la vidéo, le dispositif se renverse : les captifs deviennent les interrogateurs, et les interrogateurs les captifs. Les uns apprennent des autres ce qu'ils leur ont fait eux-mêmes. L'interrogateur doit éprouver ce qu'il imposera à son prisonnier. Le renversement des positions souligne la réversibilité de la vérité et du mensonge, de la fiction et de la réalité, qui caractérise les politiques contemporaines de la terreur. La guerre

contre le terrorisme amène les gouvernements et les administrations à surenchérir, en développant une culture ubiquitaire de la terreur sous la forme d'images diffusées dans les nouveaux médias : bombardements de villes irakiennes, frappes des drones, exécutions ciblées, pour contrer les images terribles de mise à mort d'otages tels que Daniel Pearl ou Nick Berg par les fondamentalistes irakiens ou pakistanais¹. À cela s'ajoute le recours à des analystes militaires pour garantir la couverture médiatique la plus favorable à l'administration américaine dans la guerre contre le terrorisme². La terreur est un marché médiatique, où le faux cultive les apparences du vrai. Ce marché, qui est un surcroît de l'industrie culturelle, produit ou retraite des images de la terreur qui, vidées de leur charge subversive par leur normalisation, pervertissent parfois les œuvres artistiques : les images d'Abu Graïb pourraient passer pour une répétition de *Salo ou les cent vingt journées de Sodome* de Pasolini, si elles en possédaient le pouvoir critique. Elles n'en sont que la caricature obscène qui, privée de toute portée contre-culturelle, entérine la domination d'une culture standardisée, conditionnée et commercialisée sur le mode des biens de consommation, qui a perdu toute vertu polémique³.

Le renversement dévoile la distance critique à partir de laquelle Coco Fusco explore le théâtre de la souffrance intime. La performeuse inverse ironiquement les images d'Abu Graïb, en montrant cette fois des femmes dans le rôle des victimes et non plus dans celui des tortionnaires. Pour elle, il s'agit d'interroger ce que nous croyons voir, savoir et pouvoir après le 11 septembre 2001, en rappelant combien les images de la terreur sont sujettes à caution. À l'instar des otages que leur cagoule noire empêche de voir, nous sommes aveugles au point de ne pouvoir déterminer où se tient la vérité, tant est grand le divorce entre ce que nous connaissons, ce que nous croyons apprendre par

1. Henry A. GIROUX, *Beyond the Spectacle of Terrorism. Global Uncertainty and the Challenge of the New Media*, Boulder, Pluto press, 2006, p. 42 et suiv.

2. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 9.

3. T. ADORNO, *op. cit.*, p. 176.

les médias, les gouvernements ou les experts, et ce que nous méconnaissions ou ignorons totalement. De ce divorce qui ouvre à toutes les désinformations, les techniques du numérique sont un acteur privilégié. En effet, la révolution numérique, en offrant la maîtrise photographique au plus grand nombre a réduit par son instantanéité la notion de responsabilité en matière d'image. À l'instant de vérité de la pratique argentine s'oppose avec la photographie numérique la possibilité de conserver ou d'effacer l'image de manière libre, gratuite et sans conséquences. La vitesse de reproduction et de transmission des images qui se diffusent à travers les blogs, les sites personnels et les messageries privées, participe de cette dilution de la responsabilité dans les ramifications infinies du réseau internet. Monde persistant, c'est-à-dire en évolution constante, l'infosphère est le lieu d'émergence de circuits alternatifs par rapport aux médias traditionnels. Les terroristes exploitent ces circuits, en diffusant en temps réel les images de leur action : le djihad global est un cyber djihad. Pris eux-mêmes dans ce réseau globalisé, les journalistes sont souvent cantonnés à une fonction de consultant : ils légitiment après-coup des images apparues par d'autres canaux que ceux empruntés par les médias classiques. Ainsi les photophones permettent-ils à ces images de la terreur : qu'il s'agisse des attentats du 11 septembre 2001, de l'exécution par pendaison de Saddam Hussein, des exactions commises à Abu Graïb ou des massacres perpétrés en Syrie, de se répandre à l'intérieur d'un système dépourvu de toute vérification centralisée, de tout critère d'authentification et de toute exigence déontologique. Parce qu'elles se dérobent aux voies de l'information instituée, ces images clandestines sont réputées plus crédibles et plus fiables que les photographies publiées dans la presse jugées fausses ou trompeuses. De là que, souvent, la presse soit elle-même obligée de reproduire ces images, de les recycler. En renversant les images reprises par la presse mondiale, Coco Fusco veut analyser la part d'aliénation qui accompagne l'émancipation féminine. Bourreau, la première classe Lyndie England qui tient en laisse un prisonnier nu couché à terre est aussi une victime : celle d'un milieu militaire et carcéral dominé par les hommes, celle d'un homme dont elle est amoureuse à l'époque et qui la manipule,

en l'espèce le caporal Charles Graner. Mais, plus profondément, le parti de Coco Fusco est de rendre patente l'autre scène de l'imaginaire collectif américain, cette scène autre que l'inversion met en relief. La machine de guerre américaine, comme elle le fait observer, était conduite à l'époque par Condoleezza Rice, une femme politique républicaine issue de la communauté noire¹. Parmi les juristes et les généraux qui justifiaient devant le Sénat le recours à la torture, nombre était issu des minorités tels que John Yu ou Alberto Gonzales. Parce qu'elles comportent une dimension multiculturelle, les images d'Abu Graïb recèlent une auto-représentation de l'Amérique qui ne correspond plus seulement à l'Amérique profonde, blanche, protestante, raciste et puritaine. Pour Coco Fusco, les images d'Abu Graïb et sa performance appartiendraient plutôt à un âge post-multiculturel et post-démocratique². En montrant des femmes exposées à la violence masculine, l'artiste dégage la vérité latente des images d'Abu Graïb où des femmes soldats américaines, supposées émancipées, reproduisent un système de domination masculine, en forçant les détenus à exhiber leurs parties génitales, à se masturber publiquement, à simuler des scènes de sodomie, à se couvrir d'excréments, quand elles ne se mettent pas à sourire près du cadavre d'un détenu qui n'a pas résisté aux interrogatoires³. L'instrumentalisation du personnel féminin au service de l'État passe par l'assimilation de valeurs masculines dominantes. L'inversion des identités sexuelles dans la performance vise à saisir comment au sein d'une armée qui est un modèle d'intégration et de promotion des femmes, ces dernières peuvent pratiquer la torture sous le regard du photographe⁴. Des scènes de lynchage de noirs aux scènes de torture des prisonniers irakiens, les visages de l'aliénation se métamorphosent, mais le fait structurel de l'aliénation demeure. Atropos, la

1. Coco Fusco, « Coco Fusco, Operation Atropos », *Journal of Media Practice*, art. cit., p. 91.

2. *Ibid.*, p. 12.

3. C'est le cas de Sabrina Harman posant au-dessus du corps de Manadel al-Jamad à Abu Graïb, et photographiée par Chuck Garner en novembre 2003.

4. Coco Fusco, « Coco Fusco, Operation Atropos », *Journal of Media Practice*, art. cit., p. 12.

Parque qui coupe le fil, est aussi une figure du destin comme l'attestent ces « femmes libérées » dominées par l'univers carcéral dont elles sont les gardiennes, jouées puis jugées par un système administratif qui les dépasse et qui consiste dans le transfert, au long de la chaîne de commandement, d'une violence politique que personne n'assume vraiment car personne ne peut plus, et ne veut plus, en répondre individuellement. Dans le protocole qui précède la performance, les membres du *Team Delta* ont bien fait préciser que, en cas de décès de l'une des participantes, leur responsabilité ne saurait être engagée.

Wafaa Bilal : guerre virtuelle, dommages collatéraux et invisible

C'est ce déni de responsabilité que l'artiste irakien Wafaa Bilal, installé aux États-Unis depuis 2004, explore à travers un projet visuel interactif qui déborde l'espace de la galerie pour investir celui des nouveaux médias. Dans *Shoot an Iraqi* (2007), Wafaa Bilal propose aux internautes de tuer un irakien à la manière des pilotes de drones. La cible n'est autre que l'artiste posté dans la galerie, durant un jour entier, devant un paintball que n'importe quel internaute peut déclencher à distance, en observant le résultat depuis une webcam. Par là, l'artiste veut attirer l'attention sur les frappes aveugles qui touchent les civils, et sur la façon dont la terreur surgit au cœur de l'espace domestique. L'installation induit une réversibilité entre le virtuel et l'actuel, elle attire l'attention sur les guerres virtuelles et privées qui sont des guerres réelles à l'âge des techniques digitales. En choisissant de tirer sur l'artiste, les internautes confèrent à l'expérience virtuelle une densité physique qui les engage à leur tour. Le dispositif par lequel ils interagissent avec l'artiste confiné les amène à se représenter le confinement quotidien des civils irakiens victimes des violences de la guerre virtuelle. La mise en scène de la mort à distance est une manière de surmonter cette distance qui nourrit le désengagement, le désintérêt et l'indifférence des citoyens américains à l'endroit des pertes civiles. L'abolition de cette distance se retrouve avec *Virtual Jihadi* (2008) : le jeu vidéo créé par Wafaa Bilal sur le modèle de *Quest for*

Saddam, mais avec ce déplacement qui veut que ce soit Bush qui soit à capturer. L'artiste s'y représente comme un jeune homme recruté par Al-Qaïda, après la mort de son frère. Le jeu insiste sur la vulnérabilité des civils irakiens face aux dangereux stéréotypes sur la culture arabe exhibés par des jeux tels que *Quest for Saddam*, et sur la fragilité de ceux qui sont recrutés par les terroristes islamistes après l'échec des américains à rétablir la paix et la sécurité en Irak. *Virtual Jihadi* permet de révéler la propension à la violence, au racisme et à la propagande qui traverse en général les médias américains et en particulier les jeux vidéo. Mais il est surtout une plateforme pour s'extraire des clichés, et inventer des alternatives depuis une fiction. Le dispositif interactif ouvre la possibilité d'un dialogue sur le terrorisme, l'occupation américaine et l'insurrection irakienne. Et Wafaa Bilal de préciser :

L'objectif était de mettre en lien les personnes issues de la zone de confort que sont les États-Unis avec les Irakiens vivant dans la zone du conflit, afin de donner aux premiers un exemple concret de comment les Irakiens ont vécu sous l'occupation américaine¹.

Désigné artiste de l'année par le *Chicago Tribune* en 2008, Wafaa Bilal passe par les mêmes médias que les images terroristes pour « connecter les gens entre eux », « avec toujours comme idée d'informer et d'être dans la pédagogie plutôt que d'imposer² ». Cette pédagogie s'inscrit dans une dialectique du visible et de l'invisible, comme le montre *And Counting* (2010). La performance a pour origine la mort du frère de l'artiste en 2004 dans sa maison de Kufa, victime irakienne collatérale plus invisible pour les familles américaines que la mort de soldats américains. Durant la performance, Wafaa Bilal se fait tatouer sur le dos une carte de l'Irak avec un point pour chaque victime irakienne et américaine tombée près d'une ville. Les 5000 soldats américains morts sont représentés par un point rouge à l'encre visible, et les 100 000 morts irakiens sont représentés par un point vert dont l'encre ne devient visible que dans

1. Voir <<http://wafaabilal.com/>>, consulté le 08/07/2014.

2. *Ibid.*

l'obscurité. La performance, qui se déploie un jour entier, permet aux visiteurs de lire les noms des morts. Le corps devient un monument aux morts qui rapproche les pertes des deux camps. Les pertes visibles recèlent en creux les pertes invisibles. Plutôt que de montrer les images de l'horreur, Wafaa Bilal adopte un style allusif et élusif qui le protège du voyeurisme et lui apporte un surcroît de puissance évocatrice. Ainsi *The Ashes Series* (2013) analysent-elles l'impact de la destruction des espaces domestiques dans la guerre et les médias. Reconstituant des intérieurs de maisons dévastées par les explosions, l'artiste donne à voir l'éventrement de l'espace privé qui bascule, sous l'effet d'une violence extérieure, dans l'espace public omnivoyant. Or ces espaces dramatiquement ouverts se signalent par leur absence de tout cadavre humain à l'inverse des images médiatiques. Les images de Wafaa Bilal appartiennent au temps de l'après : celui de la ruine et de la désolation. L'esprit humain se devine-t-il au plus, précise l'artiste, à travers la blancheur monochrome de la cendre. Le blanc monochrome opère une translation du visible vers l'invisible, tout comme la cendre est l'indice d'un feu révolu. La blancheur monochrome de la cendre, qui évoque les nuages de poussières consécutifs à l'effondrement des *Twin Towers*, contient une critique de la représentation¹. Indéterminée, la cendre rappelle que l'horreur est un réel irréprésentable et que l'image ne saurait y atteindre que sur un mode négatif en se niant en tant qu'image pour indiquer une grandeur qui lui est incommensurable et dont elle n'est au mieux que l'approximation relative.

Sharif Waked : le corps terroriste, la surveillance et l'état d'exception

Natif de Nazareth, Sharif Waked participe de cette dénonciation de la terreur mais il adopte un tour plus humoristique, où se mêlent l'ironie, la dérision et la critique. Dans la vidéo intitulée *Chic Point : Fashion for Israeli* (2003-2007), l'artiste fait défiler durant sept minutes des mannequins palestiniens dont les vêtements sont troués au niveau du ventre ou de l'abdomen, pour stigmatiser les procédures de contrôle israéliennes à Gaza, Ramallah, Bethlehem, Hébron ou Jérusalem. Le podium, les modèles et la musique branchée contrastent fortement avec ces habits qui ont été volontairement taillés pour montrer qu'aucune bombe ne se dissimule dessous. Des séries de photographies en noir et blanc, images prises entre 2000 et 2003 où l'on voit des palestiniens retrousser leur chemise pour laisser apparaître leur ventre nu, renforce ce contraste, non sans suggérer que cette vidéo n'est pas un simple défilé de mode. Alors que dans le monde de la mode le corps est réifié par l'industrie culturelle, en tant qu'il doit se conformer à des canons, des tendances et des valeurs marchandes, dans les checkpoints israéliens le corps palestinien n'est plus seulement soumis à des normes ou des préjugés sociaux, il devient une source de peur, une menace et une arme potentielle². Les vides dans le tissu matérialisent le regard de la surveillance israélienne. Le propos de Sharif Waked n'est pas uniquement de rappeler les contraintes, les humiliations et les vexations auxquelles le corps palestinien est soumis quotidiennement dans ses mouvements. Il s'agit pour lui de souligner plus profondément que relever ou enlever son vêtement, c'est s'exposer à un œil absolu pour lequel le corps est le lieu central de la lutte terroriste et contre-terroriste³. Placé dans la position du soldat israélien, le spectateur appréhende le corps d'autrui tel un danger, susceptible de cacher des ceintures d'explosifs. Sharif Waked révèle côté israélien un idéal de transparence, pareil au panoptique

1. Boris GROYS, « The Fate of Art in the Age of Terror », dans Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, op. cit., p. 56-57.

2. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, op. cit., p. 17-18.

3. Gérard WAJCMAN, *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

de Bentham repris par Foucault dans *Surveiller et punir*¹, qui évoque la terreur des régimes totalitaires où le privé et l'intime sont absorbés par l'autorité publique à des fins de domination et de contrôle des corps massifiés. Le Léviathan s'est transformé en Argus Panoptès, et cette dilatation du visible est la version politique de l'obscène qui installe toute chose dans la transparence². Les images de la terreur éclairent le vrai visage des politiques d'exception mises en place après les attentats de New York, Londres et Madrid, lesquelles s'efforcent d'instaurer une visibilité absolue au moment même où elles basculent dans des pratiques occultes justiciables de la Raison d'État : prisons secrètes, vidéo-surveillances, écoutes clandestines, fichage de la population, mesures biométriques... Le cas israélien ne déroge pas à l'exception ; il incarne le destin des démocraties occidentales face à la menace terroriste. L'état d'exception est le paradigme des gouvernements contemporains, qui n'ont plus pour vocation le maintien de l'ordre mais la gestion du désordre³. Lorsqu'une démocratie ne consiste plus que dans le gouvernement de l'économie et le contrôle sécuritaire, elle cesse d'être une démocratie. De fait cette hypervisibilité, loin de refréner la violence, l'accentue par sa démesure : les images de la terreur s'exhibent, et circulent complaisamment sur les murs d'écrans du monde entier. De même que les terroristes n'occupent pas de territoire particulier : le djihad global affectionne autant les déserts que l'internet ; de même les images de la terreur sont en permanence déterritorialisées, elles ne sont l'apanage d'aucune civilisation, ce qui les rend aussi imprévisibles que les attaques terroristes. L'horizon étant toujours ouvert comme les vêtements de ses mannequins, Sharif Waked nous rappelle qu'en matière de terrorisme le pire est toujours à venir, et que le terrorisme étatique n'a rien à envier au terrorisme religieux. Paradoxe des politiques sécuritaires qui non seulement n'empêchent pas la récidive des criminels, mais pro-

duisent les conditions de possibilité de leur propre destruction, en laissant croire que tout, du corps, de sa vie, de sa santé, de ses mœurs, de sa religion ou de son éthique, seraient contrôlés et contrôlables : ce qui serait la mort de toute politique et de toute communauté. Alors que le terrorisme montre obscènement, et que le contre-terrorisme veut voir non moins obscènement, l'art authentique est un art de la rétention et de la contention visuelle, un art négatif qui cache et peut-être plus encore se cache là où les médias s'exposent.

Face à l'imagerie proliférante des *mass-media*, laquelle tend à se substituer de plus en plus à la médiation autrefois remplie par les œuvres artistiques, les artistes du contemporain n'ont effectivement pas d'autre choix que d'opter pour un art de la furtivité, de l'esquive et de la distance, un art lucide sur son pouvoir et sa responsabilité. Coco Fusco, Wafaa Bilal et Sharif Waked ont en commun de questionner la responsabilité individuelle, celle qui ne consiste plus à se réfugier derrière un système, une idéologie ou une administration, mais à répondre en soi et hors de soi d'une possibilité, si facile et si dérisoire, qui est la possibilité de la terreur. La question de ces trois artistes s'adresse à la terreur en nous, une terreur qui touche à l'intimité à la fois familière et inquiétante, inquiétante parce que familière, très familière. Plutôt que de montrer les images de la terreur, ils nous renvoient à une autre terreur plus terrible encore, qui ne saurait se dire ou se montrer, la terreur que chacun renferme en lui-même et qui le met en devoir de répondre de ses actes. Chacun est comptable devant la communauté des hommes de la terreur qu'il cautionne, accepte ou pratique. La possibilité de la terreur, la possibilité de donner la terreur en image, nous confronte à l'obligation de nous questionner, non plus seulement sur les intentions, mais sur les conséquences de cette double possibilité, comme le pouvoir de détruire nous confronte à l'obligation de sauver ou de protéger. De cette responsabilité face à notre propre terreur, qui est aussi méditation sur notre pouvoir, chaque individu, artiste ou non, politique ou pas, participe en tant qu'elle touche au respect de la dignité. L'art qui nous enseigne est une pratique non pas de l'action frontale – laquelle reviendrait à répéter la logique des

1. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 233 et suiv.

2. Jean BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, Paris, Gasset, 1983, p. 61.

3. Giorgio AGAMBEN, *État d'exception*, J. Gayraud (trad.), Paris, Seuil, 2003, p. 11 et suiv.

images médiatiques de la terreur – mais de l'action indirecte, de l'écart, de l'allusion et de l'évasion. Et si cette pratique est subversive, c'est parce qu'elle mise sur l'efficiace, qui est l'art non d'imposer un effet, mais de l'induire indirectement en laissant agir une puissance d'érosion, de désaturation et d'évidement de la masse visuelle. Exemple à cet égard est la vidéo sans titre de Fiorenza Menini qui, se trouvant à New York le 11 septembre 2001, enregistra en temps réel les images de l'attentat. Sauf que de cet attentat elle ne montre que la dissolution : le plan fixe est envahi par le nuage de fumée et de poussière qui recouvre progressivement l'entièreté de l'écran. L'effacement de la représentation nous empêche de voir la violence du drame, lequel n'est pas nié mais déplacé au-dehors de l'image dans un effort de distanciation et de reconstitution mentale. L'effet subversif n'en est que plus grand. Gerhard Richter, Art Spiegelman et Ellsworth Kelly n'ont pas procédé autrement : le premier dans *Septembre* en 2005 recouvre de gris et de noir le double point de l'explosion, le deuxième dessine seulement l'ombre des deux tours pour la couverture du *New Yorker*, et le troisième place un monochrome vert sur la photographie de *Ground Zero* publiée dans le *New York Times*. Un tel art s'éloigne de la fétichisation de l'image qui caractérise à la fois les réseaux médiatiques et terroristes, pour réactiver une pratique iconoclaste qui renoue avec les esthétiques négatives. À l'inverse des terroristes qui voudraient nous faire accroire à la vérité des images de la terreur, les esthétiques négatives défigurent l'image plastique, lui retirent son pouvoir de fascination iconophile et brisent l'illusion mimétique pour nous situer ailleurs : dans le symbole qui, d'être présence et absence, s'avère la condition de tout art et de toute culture.

Sébastien GALLAND