

La destructivité en œuvres

Nibras Chehayed, Guillaume de Vaulx

▶ **To cite this version:**

Nibras Chehayed, Guillaume de Vaulx. La destructivité en œuvres : Essai sur l'art syrien contemporain. Presses de l'Ifpo. 2021, 978-2-35159-774-3. 10.4000/books.ifpo.16030 . hal-03704754

HAL Id: hal-03704754
https://hal.science/hal-03704754

Submitted on 30 Jun 2022

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.

La destructivité en œuvres

Essai sur l'art syrien contemporain

Nibras Chehayed et Guillaume de Vaulx

Ceci est la version « auteur ». Pour la version publiée sur OpenEdition, prière de voir :

books.openedition.org/ifpo/16030

La publication de cet ouvrage est réalisée grâce à une aide de l'Ifpo, de l'ANR « Shakk – De la révolte à la guerre en Syrie » et de la Commission européenne dans le cadre du projet SYRBODY, financé par le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 selon la convention de subvention Marie Skłodowska-Curie n° 832777.

Aux vies qui restent…

« La possibilité de notre anéantissement définitif est, même si ce dernier n'a jamais lieu, l'anéantissement définitif de nos possibilités ».

Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, trad. Christophe David, Paris, Fario, 2011, p. 403.

Un presque rien pour commencer

Onze œuvres de Syrie. Oui, mais que peut une œuvre d'art dans un pays en guerre ? Que peut-elle face aux principes destructeurs qui gouvernent le pays, contre les destructions qu'ils causent, pour soutenir ceux qui en ont subi les ravages ? Quasiment rien, hélas…

Notre champ de travail relève alors d'un presque rien, car il n'est aucunement dans les moyens de l'art, encore moins de la réflexion esthétique, de mettre un terme à une destruction généralisée comme celle qui a touché la Syrie.

Pourtant, l'art – tout particulièrement les arts plastiques – a fleuri comme jamais auparavant dans le contexte syrien d'après 2011. Et il est devenu un lieu privilégié de réflexion pour une nation préoccupée par les questions de révolte, de violence extrême, la problématique de l'incarcération, du massacre, du deuil, du déplacement, ou de l'effondrement. Cet art est l'art des Syriens restés en Syrie, celui par lequel ils proposent une première thématisation de l'imprévisible et de l'impensé, tentative d'articulation de la stupeur et de repositionnement dans un monde effondré. C'est aussi l'art des Syriens exilés dont les préoccupations entrent en résonnance avec le passé du Liban qui les accueillit d'abord, puis pour lesquels, exilés en Europe, le support pictural constitua un lieu d'exposition d'une expérience non partagée et démunie d'une langue commune pour la communiquer.

Le presque rien, c'est alors le quantificateur d'existence adéquat à cet art. Parler d'un presque rien, c'est affirmer qu'il existe au moins un point du réel qui ne s'identifie pas à la logique destructive. Mais il est aussi son quantificateur de puissance : l'art syrien oppose un presque rien de beauté et de soin dans un pays devenu brutal, livré au nihilisme du régime et au nihilisme guerrier des groupes djihadistes, aussi bien qu'à la perte de sens provoquée par la compromission de plusieurs alternatives politiques. Il fait entrapparaître un presque rien de délicatesse et de lucidité dans le flux incessant des images horrifiantes ou trompeuses qui ont redoublé l'horreur et la tromperie de la guerre.

Un même presque rien est l'humble ambition de ce livre qui ne retient, justement, presque rien de ce vaste art syrien de la guerre : à peine une dizaine d'œuvres, plus précisément sept peintures, trois sculptures et un court-métrage. Du vaste paysage que constitue l'art syrien contemporain, nous ne proposons pas un tableau d'ensemble, une fresque exhaustive, nous en détachons quelques fleurs. Nous les avons cueillies au milieu d'immenses parterres, les avons choisies plutôt que d'autres parce qu'elles avaient attiré notre regard, parlé à notre sentiment. Leur élection est comme celle de l'être aimé, le fruit d'un désir ouvert et d'une rencontre particulière qui le confisque et, une fois l'élue distinguée, fait oublier les autres, sans pour autant préjuger de leur valeur. La lecture que nous avons alors donnée aux quelques œuvres recueillies se veut être comme le vase qui leur offre de l'eau pour perpétuer leur vie dans des lieux peut-être inattendus, et comme l'écrin pour les penser sans trop jurer avec leur beauté.

Les œuvres que nous présentons ne peignent pas la Syrie. Elles ne peignent pas la Syrie comme la poésie palestinienne du XX^e^ siècle par exemple chantait la Palestine, lui permettant de s'épanouir dans les mots pendant que l'occupation israélienne la faisait disparaître de la carte. Ces œuvres peignent plutôt *ce qui arrive* à la Syrie, car la Syrie reste là, et tout semble s'y maintenir en apparence comme avant : tant son régime politique que son président, rien n'a changé. Rien n'y a changé, et pourtant tout est détruit. Et c'est ce « ce qui arrive » à la Syrie qui doit nous inquiéter : comme les tableaux manifestent, dans l'espace restreint du cadre, ce qui arrive à la Syrie, la Syrie manifeste, dans les limites perméables de ses frontières, ce qui arrive à notre monde, à savoir son inscription dans une logique destructive qui n'a d'autre horizon – fût-il toujours repoussé – que sa disparition.

C'est pourquoi les œuvres sont empreintes d'un certain classicisme qui conserve ce qui reste du monde, relevant pour l'une de la tradition des retables, pour l'autre de l'ornement islamique, ou de la nature morte, de la statuaire publique, de la peinture d'histoire, du collage surréaliste, etc. C'est qu'il n'est plus question de l'effondrement des valeurs d'une civilisation qui requerrait une remise en cause radicale des idéaux. Cet art n'a donc pas à être « négativiste » comme le fut le dadaïsme, lorsqu'apparut la nature catastrophique de la civilisation industrielle avec la première guerre mondiale. Ce dont il est question, ce n'est plus de l'effondrement des valeurs, mais de l'effondrement bien réel du monde, c'est de la destruction effective de celui-ci et des conditions de possibilité de perpétuation d'une vie humaine digne. La responsabilité de l'art est alors tout autre qu'une fonction critique, elle est celle de maintenir un peu du monde, de proposer des positionnements tant esthétiques qu'éthiques propres à cet âge. Au niveau esthétique, un art de la destructivité porte fondamentalement sur la disparition. Non pas au sens de cet art de l'absence qui caractérisa un certain courant du XX^e^ siècle préoccupé, explicitement après Auschwitz, par la manifestation du vide laissé par les disparus[1]. Mais il est un art inscrit dans l'horizon de la disparition, un art qui a alors la double tâche de maintenir un monde et de manifester l'horizon de son absence, double tâche tenue dans les écarts que les œuvres que nous allons étudier proposent vis-à-vis des formes classiques dont elles héritent.

C'est de leur engagement éthique plus qu'esthétique que nous sommes partis pour organiser le livre, classant les œuvres en deux parties : d'une part, celles qui proposent un positionnement face au destructeur, à son visage aussi bien qu'à son corps, d'autre part celles qui mettent en scène un positionnement vis-à-vis de ceux qui subissent cette destruction, vis-à-vis de leur souvenir, de leur corps et de leur dépouille. Nous commençons donc avec des œuvres qui portent sur le principe destructif, un portrait de Bachar al-Assad par Imranovi, puis un dessin de la silhouette du tyran par Mohammad Omran, une sculpture de Khaled Dawwa s'attaquant à la chair du potentat et sur toute chair impassible, une œuvre ornementale d'Akram Swedaan prenant pour supports les déchets destructifs, et un tableau de Ghylan al-Safadi sur l'univers obscène de ceux qui refusent de voir ces réalités destructives. De cet univers, toutefois, se retire un regard discret qui médite ce que le monde en destruction est devenu. Portés par ce regard, nous lirons alors, successivement, un tableau de Najah al-Bukai inspiré de l'expérience carcérale, un autre de Youssef Abdelki nature morte monumentale et art de la résistance, un

[1] Sur ce point, voir Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998. Il y analyse le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch et le *Ready made* de Duchamp, la *Roue de vélo*, dans l'horizon du film *Shoah* de Claude Lanzmann.

film de Dani Abu Louh qui prend soin d'une blessure inguérissable, un tableau de Omran Younis criant les morts qui ne quittent pas notre monde, un moulage inquiétant de Nour Asalia sur le traitement des dépouilles, et enfin une sculpture de Safaa al-Set répondant au problème des disparus.

Ce sont ainsi les restes du principe destructeur d'une part et les restes de ses destructions d'autre part, que les œuvres nous donnent à contempler. D'un côté donc, il y a les restes du principe destructeur dont les artistes tentent de précipiter la fin, dans le double sens d'une précipitation et d'un précipité, de l'accélération du temps et de la production quasi chimique d'un agrégat qui casse l'homogénéité de l'être. Et d'autre part, il y a les restes de ses destructions pour lesquels les artistes produisent une différance, dans le double sens où ils en diffèrent la fin et où ils en différencient la forme, c'est-à-dire qu'à la fois ils en repoussent la disparition et en modifient légèrement la nature. Précipitation et différance, sont alors les deux modes d'action possibles sur le quantificateur du presque rien.

Précipiter le destructeur



The Modern Face of Syria

Impression – 100 × 70 cm – 2013

Imranovi

Originaire de Damas, l'artiste étudie la littérature anglaise à l'Université de Damas avant de fuir son pays pour les Émirats arabes unis dans le but d'éviter une mobilisation obligatoire dans l'armée du régime syrien une fois le conflit déclenché. Depuis 2012, il propose un art graphique, qu'il érige en lieu politique pour dénoncer les crimes du régime ainsi que pour mettre en lumière la situation de son pays. Les œuvres de l'artiste sont consultables sur sa page : facebook.com/imranoviF/

Étude 1. Portrait de la destructivité

> *« Le pays a effectivement été brûlé, sa population décimée, les haines ethniques et confessionnelles se sont exacerbées, et Bachar est toujours là, paonnant dans les décombres ».*
>
> Subhi Hadidi, Ziad Majed, Farouk Mardam-Bey, *Dans la tête de Bachar al-Assad*, Arles, Solin/Actes Sud, 2018, p. 10-11.

La silhouette de Bachar al-Assad se détache du néant. Le buste du Président est bien distinct malgré le fouillis de sa chair, lui qui est constitué de débris d'immeubles et de bâtiments en ruine. Pourtant, on le reconnaît immédiatement : c'est bien lui. Sans entrave à la psychologie des formes, on voit d'ailleurs le visage de Bachar avant de remarquer les décombres qui le composent. Et une fois qu'on a distingué ces débris d'immeubles et ces bâtiments en ruine, on les lui reconnaît immédiatement : c'est bien lui, ça aussi, c'est son œuvre. L'impression est saisissante : sur fond de néant, Bachar règne sur une Syrie détruite dont il est le destructeur. Et il règne encore.

Si l'on regarde maintenant plus en détail, on voit que c'est à travers les ombres que projette un toit abîmé que l'œil du dictateur se dessine. Son oreille est, elle, géométrisée aux contours d'une surface métallique pliée par le souffle d'une bombe. Son nez de ciment impose sa forme grâce à un poteau brisé. Sa joue est un mur détruit, sa mâchoire se dessine en suivant les bordures d'un étage effondré, et sa bouche une petite ouverture offerte au néant qui entoure la silhouette. Le reste de sa tête tient grâce aux ruines de quatre bâtiments, et la partie du torse qui conclut classiquement ce buste est un ensemble de façades et de surfaces qui se superposent. Décombres de béton armé et de briques rouges, ruines actuelles pour « le visage moderne de la Syrie ».

Un tel titre donné à l'œuvre, en redoublant l'identité entre Bachar et la Syrie, impose une double connotation. Il renvoie d'abord à la communication politique du régime, l'expression étant avant tout une périphrase désignant « Dr Bachar », l'ophtalmologue, dont la prétendue éducation anglaise devait le laver de tout lien avec les attributs du despote oriental collant à la peau de son père. Mais de cette modernité politique, ce n'est qu'avec la guerre qu'on en voit ouvertement la face. Le titre le dit bien : l'objet de l'œuvre est surtout la Syrie, plus précisément son visage actuel fait de décombres. En tant que représentant de la Syrie moderne, Bachar la personnifie ; en tant que président, il en est la cause.

La substance destructive du prince

Dans ce montage photographique, Imranovi recycle. Le titre recycle un slogan, la silhouette recycle le portrait de Bachar, les éléments du photomontage recyclent des clichés des villes syriennes bombardées par le régime, et la composition elle-même recycle un genre pictural, à

savoir le portrait composite. Pour saisir la portée d'un tel geste, il convient de remonter cette tradition picturale jusqu'au peintre italien Giuseppe Arcimboldo (m. en 1593), qui initia cette façon singulière de représenter le prince.

Car ce sont bien des princes qu'Arcimboldo, portraitiste à la maison des Habsburg, représente dans ses célèbres puzzles picturaux où des fruits, des fleurs, des épis et des légumes s'assemblent pour composer un buste. Ce sont même les empereurs du puissant Saint Empire romain germanique, d'abord Maximilien II avec le portrait duquel il initie le genre en 1562 dans la série des quatre saisons et celle des quatre éléments [2], puis l'empereur Rodolphe II, dans un tableau au titre éponyme datant de 1590. Que change le portrait composite à la représentation qu'on avait jusqu'alors de la royauté ? Il suffit de comparer par exemple le portrait de Rodolphe II par Arcimboldo avec les autres portraits qui ont en été tirés pour le saisir. En ne nous attardant que sur les plus dépouillés, il y a d'abord celui d'Alonso Sánchez Coello qui représente l'archiduc Rodolphe en 1567 dans un costume d'apparat, la taille ceinte d'une épée et d'un poignard, la main gauche tenant un éventail. Celui de Martino Rota tire les traits du jeune roi entre 1576 et 1580 dans un intérieur de pourpre, l'épée au fourreau et un bâton de commandeur dans la main droite. Celui de Hans von Aachen le saisit en 1592 un an avant sa mort sur fond de pénombre et dans un habit sombre dont ressortent la collerette de fine dentelle et l'or du pendentif royal. Finalement, seul le portrait peint par Arcimboldo est dépouillé de tout atour : ni fond, ni attribut, ni costume, la royauté nue, pour ainsi dire. La royauté et non le corps physique du roi, dont rien n'est montré, lui qui est alors tout entier allégorie.

En un certain sens, Arcimboldo est pré-pascalien. Pascal dévoile le mécanisme de la grandeur royale qui réside dans l'association du roi à des éléments d'apparat et la compagnie de « gardes, de tambours, d'officiers et de toutes ces choses qui ploient la machine vers le respect et la terreur [3] », et il nomme alors « habileté » la capacité à les distinguer et à reconnaître la misère de l'homme derrière la grandeur des apparats. Une telle distinction reste étrangère à l'art d'Arcimboldo, pour qui les attributs sont substantiels au roi. Mais cela n'est possible que parce que le peintre a évincé le corps individuel pour substituer à sa poitrine des légumes de printemps, à son visage des fruits d'été et à sa coiffe les épis et grappes automnales. Ces attributs allégoriques deviennent alors co-substantiels au personnage qu'ils composent. Ainsi, quand Arcimboldo peint vers 1570 le *Bibliothécaire* presque entièrement constitué de livres, on a raison de dire que c'est là un homme « lettré [4] ». Dans le cas de l'empereur, sa substance est élevée au rang des principes de la nature. Rodolphe II est la personnification de la vie des jardins. L'empereur passionné d'alchimie est transmué en Vertumne, le dieu romain des saisons et la divinité tutélaire des marchés. Il n'est pas Vertumne par une ressemblance, mais par la substance de sa personne. Ce portrait à nu est donc bien celui de la figure tutélaire, en rien celui du corps.

L'absence d'élément politique dans ces tableaux n'a en outre rien d'une dépolitisation. La royauté de l'empereur est élevée au rang cosmique : sa souveraineté est celle de la divinité sur

[2] Voir Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo, Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 97.
[3] Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962, § 25(308), p. 39.
[4] Repris de DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo*, p. 92. L'adjectif « bookish » en anglais qui signifie tant « livresque » que « lettré » convient mieux.

la nature, son règne est tout aussi éternel que la cyclicité des saisons [5]. La logique des correspondances si développée à la Renaissance marche à plein. Thomas DaCosta Kaufmann commente ainsi : « Dans ces tableaux, l'immensité du monde, l'univers, le macrocosme des éléments et des saisons est représenté dans le microcosme d'un buste (*multum in parvo*) [6] ».

Le monde est un homme en grand, en cela le cycle des saisons peut prendre les traits anthropomorphiques de Vertumne, et l'homme est un monde en petit. Par là il acquiert la cyclicité éternelle des saisons. Le tout est dans la partie, mais aussi, comme l'indique la locution latine mobilisée par Kaufmann : la partie regorge d'une multitude. C'est ce que Kaufmann appelle le « paradoxe visuel [7] » des œuvres d'Arcimboldo : dès qu'on porte son attention à la partie, le tout disparaît. Dès que la courge, la fleur ou l'épi de blé apparaissent, le visage s'évanouit. On peut alors avoir deux regards sur l'œuvre : soit voir le portrait, soit contempler la nature morte. Si le premier regard renvoie au macrocosme par l'évocation allégorique de la divinité, le second y renvoie en manifestant l'opulence de la nature, dont la composition regorge et dégorge.

Le visage moderne de la Syrie doit être pensé à l'aune de ces éléments d'histoire de l'art sur lesquels nous nous sommes attardés. Mais non seulement les idées de périodes passées prennent un sens bien différent dès qu'elles sont intégrées dans la culture contemporaine, mais le cadre destructif de la guerre et son nihilisme en modifient également la nature. Ainsi, la correspondance entre le macrocosme et le microcosme disparaît au profit d'un lien plus limité du président à son pays. C'est que la philosophie politique moderne, en particulier le frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes, avec son portrait du roi au corps composé de ses sujets, est passée par là. Ce qui est pensé, ce n'est plus la correspondance du microcosme au macrocosme caractéristique de la philosophie politique pré-moderne, mais le lien du souverain au corps politique qui le soutient et le compose. Mais la logique de ce lien se trouve inversée chez Imranovi : alors que la composition, dont les éléments appartenaient à l'ordre supérieur de la nature chez Arcimboldo, élevait Rodolphe II à une dimension cosmique, ici la « Syrie moderne » est réduite à Bachar, parce que ses éléments sont, au contraire de ceux de Rodolphe II, dégradés par le rapport au souverain, et, en outre, parce que Bachar est finalement la seule entité qui persiste. Le paradoxe visuel ne fait alors pas passer d'un type d'être à un autre, et d'un genre pictural à un autre, mais constitue un changement de dignité ontologique : les éléments ne sont pas des êtres, mais des restes d'êtres, des débris et des décombres. Ce qu'on contemple dans les parties n'est que ruine et désolation. Cette nature des parties contamine en retour le tout. Là où la cyclicité des saisons transmettait sa pérennité à la dynastie des Habsburg, la désolation ressurgit sur Bachar : son règne n'est, lui aussi, que ruine et désolation. Car ces ruines ne sont pas des attributs attachés à celui dont est tiré le portrait, mais sa substance même. Autant le portrait de Rodolphe II regorge de vie, autant celui de Bachar devient inerte. Comme le *Bibliothécaire* était, dans sa substance même, « livresque », ou « lettré », *Le visage moderne de la Syrie* est ruiné et dévasté. De manière cohérente, on ne retrouve pas le débordement des éléments que le cadre étriqué de la silhouette peinait à contenir chez Arcimboldo, mais le *Visage*

[5] Voir *ibid*., p. 100.
[6] *Ibid*., p. 117, notre traduction.
[7] *Ibid*., p. 10.

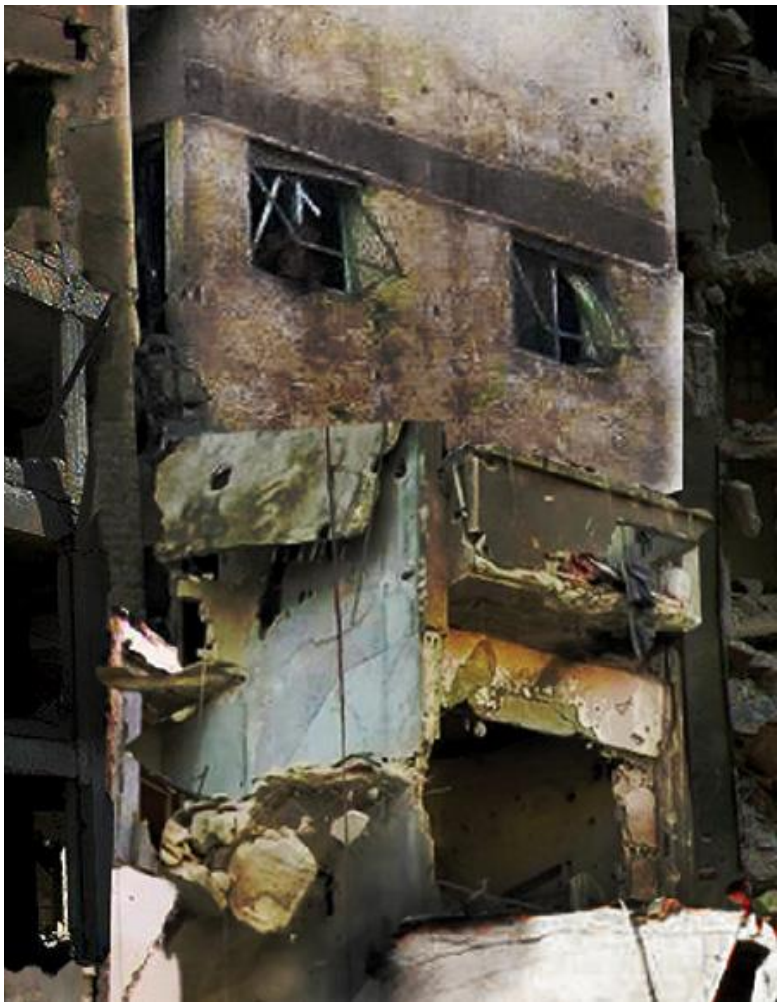
de la Syrie moderne est criblé de vides, il ne se maintient encore que dans l'horizon de sa disparition.

Arcimboldo était un des initiateurs du « naturalisme scientifique [8] » et ses portraits composites avaient, loin de l'interprétation surréaliste qui en a été faite au XX^e^ siècle, aussi pour fonction de présenter à l'empereur les merveilles rares de la nature. Le peintre fut d'ailleurs envoyé au Nouveau Monde pour ramener une description de ses merveilles. Imranovi, lui, est le témoin exilé aux Émirats de l'horreur syrienne. Il intervient alors dans les débats politiques par ses œuvres, comme la question des réfugiés dans son *Déluge* [9], un autre montage photographique qui met en scène une barge de réfugiés traversant une mer de décombres. Avec *Le visage moderne de la Syrie*, il intervient sur l'image médiatique du président syrien et vise à rappeler à la communauté internationale le lien intime entre Bachar et les crimes du régime que certains préjugés journalistiques tendent à minimiser jusqu'à quasiment innocenter celui dont la modernité aurait prémuni d'un tel archaïsme. Là où Arcimboldo offrait à contempler à Rodolphe II les merveilles exotiques de la nature, Imranovi restitue à Bachar son dû de destructions, elles qui en sont la substance même, et desquelles le tyran cherchait à se désidentifier. Ironie du sort, c'est bien le régime lui-même qui avait interdit toute considération de la Syrie séparément de la dynastie al-Assad : la Syrie, c'est « la Syrie d'al-Assad [10] ». Par conséquent, sa représentation, ce n'est pas son drapeau ou sa carte, mais c'est le portrait du Président. Il est le « visage de la Syrie ». Ce qu'est devenue la Syrie, ce qu'il en a fait, ne peut donc pas lui être retiré. Il est composé de destructions, il est le principe destructif. La désolation à laquelle il a réduit la Syrie est sa substance même.

[8] Kaufmann, *Arcimboldo*, p. 161.

[9] [En ligne] œuvre publiée sur la page de l'artiste le 24 septembre 2015, consultée le 28 mai 2020 : facebook.com/imranoviF/

[10] Voir l'analyse de Yassin al-Haj Saleh dans *La question syrienne*, trad. Nadia Leïla Aïssaoui, Ziad Majed, Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2016, p. 126 : « Le lien entre le général, "Syrie", et le spécifique, "al-Assad", n'est pas de l'ordre d'une coïncidence historique mais relève plutôt de l'évidence et de la nécessité. La rupture de ce lien équivaut à la destruction de l'entité. Si la Syrie n'est pas celle d'al-Assad, alors elle n'est pas ».



Imranovi, *The Modern Face of Syria*, détail.

La dégradation du prince

Pourtant, le visage de Bachar reste debout. Son père, Hafez al-Assad avait conquis le pouvoir en 1970 par un coup d'État appelé ensuite « révolution corrective » pour le distinguer de ceux qui avaient précédé. Il réussit à mettre en place un système qui résista à toute autre conspiration et acquit une stabilité indiscutable donnant à penser qu'il est « le commandeur immortel (*al-qaid al-khalid*) ». Le slogan « al-Assad pour l'éternité (*li-l-abad*) » n'est d'ailleurs toujours pas réfuté après cinquante ans de règne de cette dynastie républicaine. En raison de cette capacité à conquérir et à conserver le pouvoir, il serait tentant de voir dans le portrait de Bachar par Imranovi l'incarnation du prince par excellence, le modèle réalisé de celui que s'efforça de former Machiavel dans son traité sur l'art de gouverner, tout entier centré sur l'acquisition et la conservation du pouvoir.

Pourtant, au niveau pictural, Imranovi emprunte à un genre pré-machiavélien dans lequel il y a encore harmonie de la politique et du cosmos, où le prince se veut la représentation d'une réalité qui le transcende et qui n'a pas d'attribut propre. Faut-il y voir une inconséquence, un recours à une imagerie déplacée pour représenter un prince machiavélien qui est tout entier enfermé sur

lui-même et compris dans sa force propre, volonté de conquête et de domination ? En vérité, ce portrait n'est pas tant une régression prémoderne de la figure du prince qu'une dégradation bien contemporaine de la figure machiavélienne du prince, le « visage post-moderne de la Syrie », pourrait-on dire. Car si l'on retrouve certains traits saillants du prince machiavélien, c'est sous une forme pervertie.

Machiavel est un auteur qui s'intéresse davantage aux républiques qu'aux principautés. S'il aborde pourtant la figure du prince, ce n'est pas par admiration pour son régime ou par fascination pour sa volonté de puissance, mais par intérêt pour la fonction fondatrice que peut jouer la personnalité conquérante. *Le prince* constitue une concession faite par un républicain à la personnalité dominatrice, et une tentative de l'instrumentaliser. Car Machiavel a conscience de l'antagonisme fondamental entre l'intérêt du prince et celui de l'État :

> « Le plus souvent, ce qui lui est profitable lèse la cité, et ce qui est profitable à la cité le lèse. Ainsi, aussitôt naît une tyrannie dans un régime libre, le moindre mal qui peut arriver à de telles cités est de ne plus progresser, de ne plus gagner en puissance et en richesse. Mais le plus souvent, et même toujours, elles reculent. […] Il n'est donc pas étonnant que les peuples anciens aient poursuivi les tyrans avec autant de haine, qu'ils aient tant aimé la liberté et estimé son nom[11] ».

Malgré cet amour de la liberté, le républicain fait résolument une concession à la principauté et éduque un prince. Car le prince s'avère l'outil indispensable par lequel peut être instaurée une cité politique indépendante. Il faut en effet lire *Le prince* à rebours, à partir de la fin qui explicite la finalité d'un tel manuel d'éducation des princes :

> « Et si, comme je l'ai dit, il était nécessaire pour découvrir la vaillance de Moïse que le peuple d'Israël fût esclave en Égypte, et pour connaître la grandeur d'âme de Cyrus que les Perses fussent opprimés par les Mèdes, et l'excellence de Thésée que les Athéniens fussent divisés ; de même à présent pour connaître la valeur d'un esprit italien, il était nécessaire que l'Italie fût réduite aux extrémités où elle est aujourd'hui, et qu'elle fût plus esclave que les Hébreux, plus asservie que les Perses, plus divisée que les Athéniens, sans chefs, sans ordre, battue, dépouillée, déchirée, envahie et qu'elle eût supporté toutes espèces de ruine[12] ».

La grandeur inégalable d'un prince ne consiste pas dans son absolutisme, mais dans sa capacité à libérer une contrée. La finalité du *Prince* consiste alors à donner un fondateur à l'Italie libre.

Et dans ce cadre, les traits de la principauté sont assumés. La cruauté initiatrice n'est pas étrangère au prince. Il est même grandement probable qu'un prince instaure son pouvoir par la brutalité. C'est le cas de « ceux qui sont parvenus par des crimes à la monarchie » (chap. 8). En effet, certaines cruautés s'imposent, comme la liquidation de la dynastie précédente ou des autres prétendants au pouvoir, le démantèlement des réseaux liés aux forces étrangères et l'avortement des conspirations. Elles constituent les moyens nécessaires à la réalisation de la fin qu'est l'établissement de son règne, lequel constitue un profit pour les sujets. Machiavel

[11] Nicolas Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*. *In Œuvres*, trad. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 297-298.
[12] Machiavel, *Le Prince*. *In Œuvres*, p. 176.

défend aussi une certaine cruauté administrative exemplaire « pour maintenir les sujets dans l'union et la confiance[13] ». Elle doit cependant être gérée dans une économie de la violence, aux deux sens du mot : d'une part, elle doit faire l'objet d'un calcul raisonné et, d'autre part, ce calcul vise à en rendre parcimonieux l'usage. Ainsi, le prince sévère ne reçoit certes plus l'affection de ses sujets, mais du moins il n'en attire point la haine[14]. Il faut faire un usage chirurgical et ciblé de la cruauté pour éviter la surenchère graduée et généralisée de la violence, et réduire ainsi au maximum le péril que constituerait la haine du peuple.

La violence est, avec Machiavel, enfermée dans une rationalité politique, sa forme sauvage et débridée n'existe d'ailleurs pour lui que dans les livres des historiens antiques. Le fait que les vainqueurs ne massacrent plus leurs ennemis est tenu pour un fait acquis. La disparition de la terreur inquiète Machiavel uniquement pour les conséquences possibles sur l'indépendance militaire de l'État : un peuple qui ne craint plus pour sa vie lors d'une invasion, ne prête plus d'importance à la défense armée de son État.

Si Machiavel pense l'usage qu'une cité politique peut avoir d'un prince pour accéder à son autonomie, il n'identifie pas pour autant l'État au prince. Ce qui dure, ce ne sont pas les hommes, c'est l'État. Même s'il émancipe la cité, et malgré le rôle de fondateur qu'il peut jouer, le prince ne peut jamais se prétendre éternel : « Toutes les choses de ce monde ont un terme à leur existence[15] ». Si Machiavel enseigne la conquête et la préservation du pouvoir, il n'aborde pourtant pas les conséquences destructives pour l'État d'un prince travaillant à son indestructibilité. L'antagonisme des intérêts du Prince à ceux de l'État ne conduit pas nécessairement à des révolutions et des insurrections du peuple pour recouvrer sa liberté, mais peut donner lieu à une mutation de la puissance conquérante du prince en puissance indestructible destructrice de l'État.

En centrant la politique sur la question du pouvoir, Machiavel met un terme à l'idéalisme antique dans lequel la politique était un reflet du cosmos dont elle subit les forces. Il construit une pensée politique adéquate au moment humaniste de l'épanouissement de la cité humaine autonome. Mais il ne peut pas encore penser la politique telle qu'Imranovi la voit avec effroi : celle qui est devenue une puissance tellurique, capacité donc de destruction du monde et déjà de l'État.

La destructivité politique

En effet, le portrait de Bachar initie une réflexion nouvelle sur la personnalité du prince. L'âge n'est ni aux fondations d'État ni à son émancipation. Il est celui de la puissance destructive, destructivité de l'activité politique depuis les régimes totalitaires, de l'activité technique depuis la bombe atomique, et de l'activité économique devenue destruction massive de ressources et production de déchets et de pollution. *Le visage moderne de la Syrie* est une figure devenue destructive du pouvoir.

[13] *Ibid*., p. 151.
[14] Voir *ibid*., p. 152.
[15] Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*. *In Œuvres*, p. 370.

Il convient de comprendre dans quel sens Bachar est bien, comme le manifeste le photomontage, destruction et décombres. Car l'œuvre ne pose pas tant l'identité entre un paysage détruit et la Syrie moderne, qu'entre ces décombres et le prince, soit, pour le dire en termes philosophiques, entre les destructions et leur principe. En quoi le prince est-il ainsi destructivité, c'est-à-dire le principe premier des destructions ? Cela peut être explicité dans la compréhension du slogan « al-Assad ou personne (*aw la-ahd*) ». La traduction de ce slogan pose problème, le français étant étonnamment impuissant à dire explicitement l'absence : « personne » veut en effet dire une personne, c'est-à-dire quelqu'un, et « aucun (*alcun*) » veut également dire quelqu'un, l'absence n'y est jamais que sous-entendue, la traduction de l'arabe requiert alors le passage par des périphrases.

Une première explicitation du sens consiste à traduire : « al-Assad ou *plus* personne ». Le slogan résonne alors comme *la menace de la destruction généralisée*, menace servant de force de dissuasion pour prévenir toute velléité d'insurrection. Mais pour disposer d'une force de dissuasion, il faut deux choses : d'une part, la puissance de frappe manifeste et suffisante pour tout détruire, et d'autre part, la résolution convaincante de tout détruire en cas d'insurrection. La première dimension fut manifestée lors de la destruction de la ville de Hama et le massacre de sa population en février 1982, événement resté comme « la leçon de Hama (*al-dars al-hamawi*)[16] » qui apprit au peuple les obligations de soumission envers le régime. Hama constitue alors le précédent à l'ombre duquel la société vécut, ombre qui fait hanter la menace de sa réitération que le peuple ne pouvait que repousser indéfiniment par sa loyauté envers al-Assad. Pour affirmer son intention de destruction généralisée, la dissuasion requiert la production constante de micro-destructions, en l'occurrence l'entretien de relations à toute opposition politique sur le mode de son anéantissement.

La dissuasion de toute insurrection obtenue par la menace de la destruction généralisée *contient* cette destruction au sens certes où elle en retient son avènement, mais aussi dans le sens où cette dernière y est déjà présente. Dans un deuxième sens donc la destruction est effective. « *Al-Assad aw la-ahd* » signifie « al-Assad et personne *d'autre* », ce qui requiert la *destruction effective des conditions de possibilité* d'une opposition politique. Ces conditions sont doubles : l'existence d'un espace politique et celle de subjectivités contestataires. La destruction de la première condition passe alors par l'instauration de ce que Yassin al-Haj Saleh appelle « le régime du nihilisme politique[17] » : ce nihilisme consiste à déprécier le monde réel au profit d'une idéalité qui rend légitime la violence faite à ce réel. Mais l'affirmation d'un tel idéal transcendant n'y est pas tant la cause de la négation du monde que son effet. Ce n'est pas parce qu'ils croient en la « mission divine » d'al-Assad que ses partisans combattent la dissidence, mais c'est parce qu'ils nient toute altérité qu'ils trouvent refuge dans un idéal *ad hoc*. Le culte de la personnalité du président est en fait un instrument de destruction du sol commun sur lequel pourraient se construire des contestations. Il est une profanation à peine dissimulée. En témoignent les détournements dont la profession de foi islamique fait l'objet dans le : « Il n'y a de divinité que la nation et il n'y a de prophète que le parti Baath » inscrit en lettres de sang sur

[16] Salwa Ismail, *The Rule of Violence. Subjectivity, Memory and Government in Syria*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 131.
[17] Yassin al-Haj Saleh, *La question syrienne*, p. 111, 123-130.

le mur de l'hôpital de Hama à l'issue du massacre de février 1982[18], ou dans le « Il n'y a de divinité que Bachar » dont la profession est imposée par les services de sécurité aux prisonniers politiques.

Il serait erroné d'y voir là un pur culte de la personnalité du chef politique qui se ramène à une forme de religion civile visant à assurer la cohésion de la nation. La logique est au contraire destructive, elle relève de ce que nous pouvons appeler une idolâtrie profanatrice. Dans l'adoration, plus l'adorateur est proche de l'objet d'adoration, plus sa ferveur est grande. En revanche, dans l'idolâtrie profanatrice, la ferveur est imposée de façon inversement proportionnelle à la proximité avec l'objet du culte. Elle n'est pas tant l'expression de la loyauté des partisans que le moyen de profaner la foi en Dieu par l'imposition de l'idolâtrie du chef et du parti aux opposants. Elle n'est pas tant construction d'une religion civile unificatrice qu'humiliation de la foi religieuse.

La négation du monde comme lieu commun, condition de possibilité du politique, mène en outre à la négation des sujets politiques transformés en sujets subordonnés, assujettis dans ces opérations, dont le lieu par excellence est resté la prison politique de Tadmur à Palmyre que l'étymologie inventive de Ratib Shabo relie à la racine arabe da-ma-ra d'où vient *al-tadmir*, la destruction. Il parle alors à son propos d'*istidmar*, à la fois recherche de la destruction des sujets et fait de conduire à Tadmur[19].

La destruction de la subjectivité politique et l'instauration du nihilisme politique invitent à lier plus intimement encore la destruction et le régime dont un autre slogan était : « Al-Assad *ou* nous incendions le pays », slogan qui doit être corrigé pour lire « Al-Assad *et* nous incendions le pays », signifiant d'une part que la destruction de l'espace politique est nécessaire pour assurer son pouvoir, c'est-à-dire que l'incendie du pays est la condition de possibilité du règne d'al-Assad, et d'autre part que le nihilisme d'État livre le pays aux forces destructrices, donc que son règne est la permission donnée à tous les pyromanes.

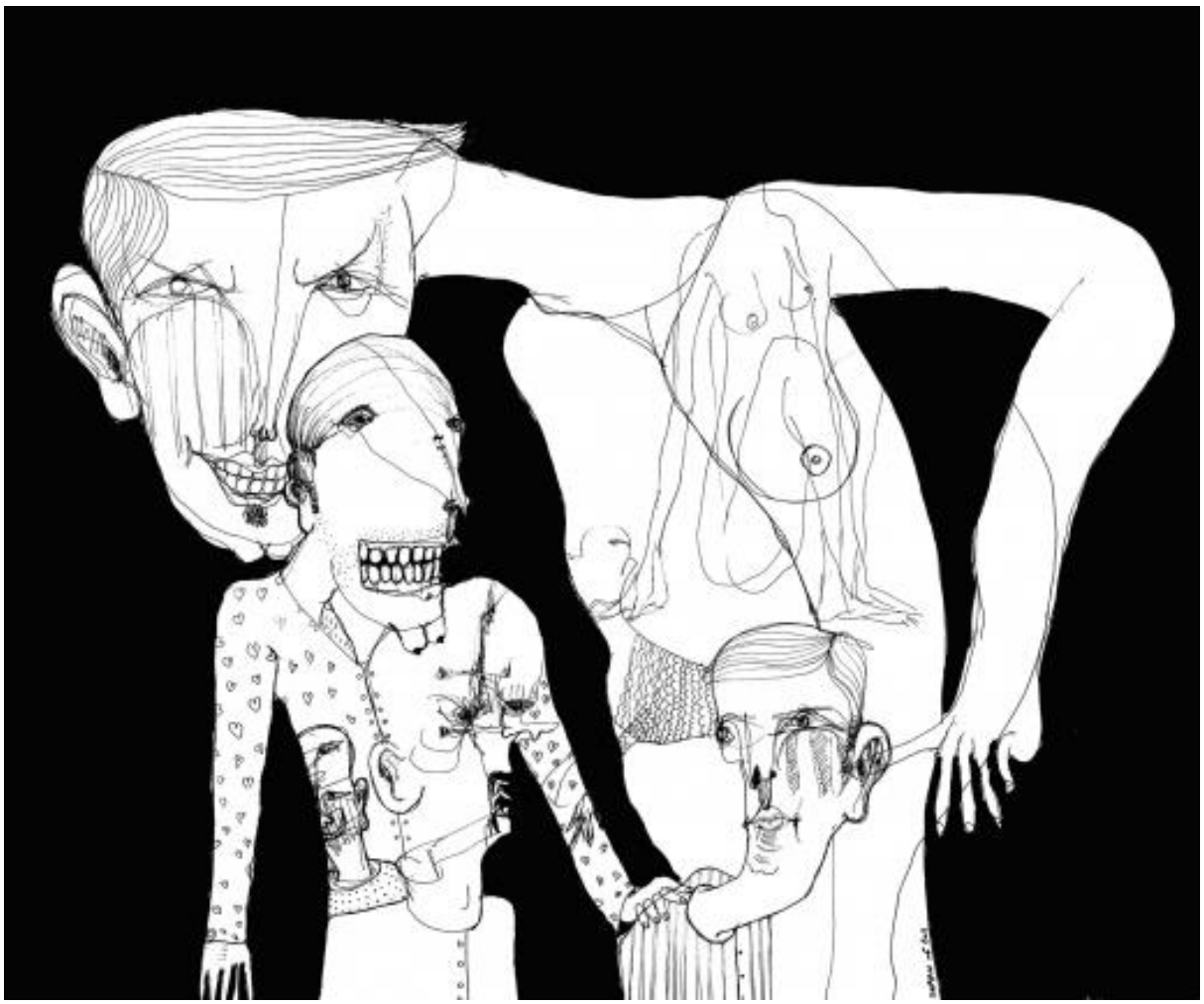
Pour finir, notons que le paradoxe de la destruction est qu'elle permet la production de l'indestructible : al-Assad est encore là quand tout le pays est en ruines, bref il faut lire : « Al-Assad *même s'il n'y a plus* personne ». Le régime instauré par Hafez al-Assad et transmis à son fils Bachar fut pensé de telle façon que « tout […] convergeait vers cet objectif primordial : se maintenir éternellement au pouvoir[20] ». La menace de la destruction généralisée et l'effectivité de la destruction des conditions de possibilité du politique sont alors des instruments de *production de l'indestructible*.

Un retour comparatif au tableau d'Arcimboldo permet de comprendre plus avant le sens de cette indestructibilité. En effet, les éléments végétaux du portrait de Rodolphe II introduisent une

[18] Voir le témoignage de l'artiste Khaled al-Khani, « Histoires de Hama. Souvenirs du peintre Khaled Al Khani », trad. Annie Bannie, 2013. [En ligne] consulté le 13 juillet 2020 : anniebannie.net/2013/02/13/histoires-de-hama-souvenirs-du-peintre-khaled-al-khani/
D'autres slogans profanateurs ont circulé depuis 2011, tel « Il est temps, Dieu, il est temps / Que Bachar prenne ta place (*halaq ya Allah halaq, Bachar yakhud mahalak*) ». Voir Subhi Hadidi, Ziad Majed, Farouk Madam-Bey, *Dans la tête de Bachar*, p. 188.
[19] Ratib Shabo, *Matha wara al-jidran?*, Beyrouth, Dar al-Adab, 2015, p. 344. Évoqué aussi par Salwa Ismail, *The Rule of Violence*, p. 42.
[20] Hadidi, Majed, Madam-Bey, *Dans la tête de Bachar al-Assad*, p. 7.

incontestable dimension de vanité dans la grandeur impériale. La corruptibilité de l'être de l'empereur n'y est pas manifestée par un crâne négligemment posé ou une fleur coupée, allégorie qui est adjointe au personnage selon un genre pictural qui se développera au siècle suivant, mais elle y est manifestée dans sa substance végétale même : il est fleurs coupées et fruits détachés de l'arbre. Cette corruptibilité était, nous l'avons vu, sauvée par le cycle pérenne des saisons qui lui offrait une certaine éternité.

La vanité au cœur du portrait de Bachar est radicalement différente. Alors que dans le portrait de Rodolphe II, elle était portée par le thème naturaliste et la fragilité des éléments floraux et végétaux, chez Imranovi, cette corruptibilité du vivant cède à l'incorruptibilité de l'inerte : ses éléments sont sans vie, donc impérissables. À un premier niveau, cela signifie que Bachar ne bougera pas, qu'il est indétrônable, immuable, car il est inerte, figé et froid. Mais s'il n'existe que par la ruine de la Syrie, dont les constructions ont été détruites pour le construire, alors, à un second niveau, ce métabolisme de la destruction implique un devenir tout autre que la cyclicité des saisons. Puisqu'il se nourrit de ruines, une fois que tout sera détruit, le prince de la destructivité ne pourra poursuivre son métabolisme qu'en s'émiettant, qu'en se réduisant en poussière. Bref, son indestructibilité n'y fera rien, ou plutôt elle en est la cause, il n'est pas voué au renouveau, son indestructibilité ouvre à *l'horizon de sa disparition*. « Al-Assad, c'est-à-dire personne ! »



Complot (ou *Les trois âges de Bachar*)

Feutre et encre sur papier – 42 × 60 cm – 2010

Mohammad Omran

Sculpteur et dessinateur né à Damas en 1979. Diplômé de la Faculté des beaux-arts à l'Université de Damas en 2000, il poursuit ses études à l'Université de Lyon II obtenant un master en 2009. Il expose ses œuvres en différentes villes, notamment Damas, Beyrouth, Berlin, Paris et Londres. Il vit actuellement à Paris et, depuis 2011, ses travaux portent sur la situation en Syrie, mobilisant différents supports, comme le dessin, la sculpture et le court-métrage.

Étude 2. La dégradation chimérique

> *« Ainsi donc les avalanches se font quelquefois au moyen d'un caillou gros comme le bout du doigt ».*
>
> Alfred de Musset, *Lorenzaccio*. *In Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Charpentier, 1834, p. 100.

Le cycle de la vie dynastique

Trois silhouettes croquées par la ligne fine d'un feutre forment un cercle. Seul le trait dessinant la frontière de leur corps limite le fond noir qui envahit la page et annihile tout décor. Trois personnages se détachent sur le néant. Le plus grand embrasse de son unique bras et de sa tête au cou démesuré les deux autres personnages. Il plonge son index dans l'oreille du petit et ricane dans la nuque du moyen qui, lui, pose sa main sur l'épaule du petit. La boucle est bouclée dans la structure typique aux « Trois âges de la vie » : enfance, maturité, vieillesse, reconnaissables à leur taille. Le passage du temps est manifesté sur la surface de leur corps, pour ne pas dire de leur peau, car pures silhouettes, aucune différence ne distingue leurs vêtements de leur chair, aucune limite n'en est respectée. Cette perméabilité des limites vaut également entre les trois âges : l'index de l'adulte et les doigts du vieillard sont sur le même plan que, respectivement, l'oreille et l'épaule de l'enfant : ni au-dessus, ni en dedans, pas superposés, pas insérés, surimprimés. Quant aux silhouettes de l'adulte et du vieillard, elles sont aussi liées, mais par un lien plus inattendu : on retrouve sur le bras du vieillard la main de la sirène dessinée sur le torse de l'adulte.

Qu'est-ce qui fait les âges de la vie dans ce croquis de Mohammad Omran ? Ce qu'apporte le passage du temps, c'est la déformation progressive de la bouche depuis un sourire discret jusqu'à un rire grinçant dans lequel les dents remplacent progressivement les lèvres. Les yeux suivent une transformation similaire, ils perdent leur chair à mesure qu'ils acquièrent un regard cruel. L'autre apport est celui des palimpsestes. L'enfant n'a qu'un dessin, sorte d'œuf abstrait, esquissé sous son œil, l'adulte est recouvert d'une femme nue et d'une sirène, le vieillard, lui, comprend deux enfants dont l'un détermine même la forme de son torse.

Ces trois âges de la vie sont donc moins pris dans le cycle aristotélicien de la génération, de l'acte et de la corruption, que dans l'approfondissement sans fin d'une déformation cruelle, le cycle de la vie devient la spirale grotesque des désindividualisations. Les palimpsestes apparus sur le corps de l'adulte viennent déformer celui du vieillard : le fendu du menton s'affaisse désormais en deux mamelles de femmes, et si le nu sur le torse de l'adulte était déjà redoublé d'un sein organique à l'adulte, chez le vieillard, les jambes sont le torse d'un autre, et le torse le visage de cet autre. Le corps subit alors des coutures de plus en plus proéminentes pour maintenir son unité mise en danger par ces silhouettes spectrales : si la couture est marginale chez l'adulte – elle y reprise juste le bord de l'œil, c'est la face entière du vieillard qui est

raccommodée. Cette déformation est sans conteste la déformation de la tyrannie. Car les trois âges sont les trois âges d'un tyran, Bachar al-Asad, et la spirale celle qui approfondit de père en fils la figure tyrannique.

La déformation grotesque

Le titre original de l'œuvre réalisée aux débuts des révolutions arabes, durant l'hiver 2010-2011, est *Le complot*, assumant pleinement l'accusation proférée par les dirigeants menacés : oui, nous complotons contre vous, oui, nous conjurons à votre perte ! Pour réaliser cela, Mohammad Omran a fait subir une double mutation à son art : il est passé de la sculpture au dessin, et du sérieux au grotesque. C'est même l'excès imposé par le grotesque qui dicte le changement de support : la sculpture, encore soumise aux lois de la matière, ne permettait pas les débordements que requiert le grotesque, l'équilibre des masses qu'impose la statuaire empêchait d'exprimer la disproportion de la monstruosité. Et les monstres de Mohammad Omran ne sont pas seulement des êtres difformes et non viables, mais les hybrides du monde contemporain : femmes au pénis-basharomorphique en érection, hommes au nez-char militaire, aux prothèses de kalachnikov, et autres hélicoptères anthropomorphiques aux parties génitales pointées sur l'ennemi. Avec le dessin, Mohammad Omran peut exploiter sans limites le grotesque comme force de défiguration et de désidentification, et produire une narration. Car si la silhouette devient indistincte au fil des déformations, ses traits conservent le souvenir des formes englouties.

Ce qui doit nous arrêter dans l'art de Mohammad Omran, c'est que le grotesque, qui est originairement un art d'ornementation, a conquis le centre. Car initialement, le grotesque est un style des marges, des marges spatiales avant tout, puisqu'il s'agissait de ces fresques pariétales à partir desquelles le mot « grotesque » vit le jour, mais aussi des marges ontologiques, car l'être fantastique que le grotesque représente se confond de nature avec le non-être, des marges épistémologiques encore, puisqu'il renvoie à une étrangeté que nous méconnaissons, des marges esthétiques enfin qui s'éloignent des canons classiques de la beauté. Pourtant, chez Mohammad Omran, le grotesque devient l'art du centre. Ce sont les personnages centraux – tout autant que les palimpsestes qui s'y surajoutent – qui subissent les déformations grotesques : le thème essentiel de la vie humaine, et le chef politique lui-même subissent cette revisite. Si le grotesque donne la primauté à l'ornement sur la structure, ici l'ornement devient structurel, comme le faciès dessiné sur le torse du vieillard qui forme le corps de son torse et semble se détacher en un nouvel exemplaire de l'enfant. Celui-ci pointe d'ailleurs déjà par sa main hors de la bouche du deuxième. Et le grotesque devient structurel avec le temps, puisque c'est à partir du vieillard, défiguration de l'enfant puis de l'adulte, que la structure se constitue à partir de son ornement.

Le grotesque, « tentative d'évoquer et de subjuguer les aspects démoniaques de l'univers[21] » selon la définition d'Elisheva Rosen, se confronte, avec Mohammad Omran, à un démoniaque qui n'est plus aspect, mais principe de l'univers. Cet univers démoniaque fut longtemps limité

[21] Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 106.

au monde des damnés et manifesté alors par les représentations des enfers dans le christianisme médiéval. L'esthétique grotesque serait donc non une représentation déformée du réel, mais une mise en œuvre fidèle d'un réel difforme, l'esthétique adéquate à une théologie des enfers, mais aussi à une anthropologie, ou plutôt à une histoire grotesque. Il n'est alors pas étonnant de pouvoir la rattacher au réel politique, comme on peut le constater à travers la crise qui conditionne l'art de la caricature : les grands potentats sont déjà la caricature d'eux-mêmes. Cela amena Michel Foucault à s'intéresser aux Ubu roi qui fleurissent en politique :

> « La terreur ubuesque, la souveraineté grotesque ou, en d'autres termes plus austères, la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui les produit : ceci, je crois, n'est pas un accident dans l'histoire du pouvoir, ce n'est pas un raté de la mécanique. Il me semble que c'est l'un des rouages qui font partie inhérente des mécanismes du pouvoir[22] ».

Les figures politiques grotesques n'allègent en rien le poids de leur domination, au contraire, bien qu'elles ne bénéficient plus du soutien d'un quelconque principe de légitimation, elles révèlent la violence de leur pouvoir destructeur dans toute sa nudité.

Comment se fait-il que le grotesque soit devenu l'expression privilégiée de l'horreur et d'un monde en destruction ? C'est qu'il s'agit fondamentalement d'un monde des disproportions, disproportion entre le pouvoir politique et son fondement légitime, mais aussi disproportion entre la puissance productive ou destructive de l'homme en général et sa puissance de sentir. C'est ainsi que l'a diagnostiqué Günther Anders à propos de l'âge de la bombe atomique : disproportion alors entre l'ampleur des actions de l'homme médiées par des machines ultrapuissantes et ce qu'il ressent[23]. Il s'agit enfin d'une disproportion entre l'action engagée et ses effets réels, et entre l'agir et son agent. Donnons pour cela la parole à Friedrich Dürrenmatt qui réfléchit au monstrueux du personnage d'Hitler et de son époque :

> « Dans le gâchis de notre siècle, dans cette débandade de la race blanche il n'est plus de fautifs ni de responsables. Personne n'y peut rien et personne ne l'a voulu. La roue tourne toute seule. Tout est entraîné et resté accroché dans un quelconque râteau […]. Seule la comédie a encore prise sur nous. Notre monde a aussi bien mené aux grotesques qu'à la bombe atomique, comme sont grotesques les tableaux apocalyptiques de Jérôme Bosch. Mais le grotesque n'est qu'une expression sensible, un paradoxe sensible, à savoir la forme de l'informe, le visage d'un monde sans visage…[24] »

Toutefois, déjà avant l'âge industriel et ses machines, le grotesque exprimait la disproportion entre les apparences d'un monde qui se tient encore dans ses formes, d'un côté, et l'abîme qui le conditionne, de l'autre ; disproportion à travers laquelle le grotesque se dévoile comme une force de démesure, une force « dionysiaque » pure, comme le montre l'essai d'Isabelle Ost,

---

[22] Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1999, p. 12.
[23] Voir Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome I, trad. Christophe David, Paris, Ivera, 2002, p. 297-302.
[24] Friedrich Dürrenmatt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 65-66. Cité par Serge Goriely, « Hitler au théâtre : la réponse du grotesque à l'histoire ». *In* Isabelle Ost, Pierre Piret, et Laurent van Eynde, *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004, p. 179-195. [En ligne] consulté le 15 juillet 2020 : books.openedition.org/pusl/21498?lang=fr

« Le jeu du grotesque ou le miroir brisé[25] ». Puisque le grotesque a affaire à la démesure, il résonne avec la figure du héros tragique, celui-ci étant pris par la faute originaire de disproportion, l'*hubris*. La démesure ici est infinie, car elle se rapporte aux forces maléfiques des divinités, ce qui entraîne la perte de soi du héros mortel. Toutefois, à en croire Nietzsche, l'art tragique préserve un certain équilibre du monde à travers la synthèse de l'apollinien et du dionysiaque qu'il engage, le mariage entre l'art des apparences et des formes, d'un côté, et l'extase du terrible et ses forces destructrices, de l'autre.

> « Si peu commune est en effet la puissance de l'élément épique apollinien que, par ce plaisir libérateur pris à l'apparence qu'elle nous procure, elle transforme par enchantement sous nos yeux jusqu'aux choses les plus terrifiantes[26] ».

Le rattrapage apollinien permet d'apaiser la vision d'un monde qui s'effondre. La démesure reste ainsi limitée dans la tragédie, alors qu'elle est portée à son apogée dans le grotesque qui engage « une dissymétrie supplémentaire, une disparité fondamentale entre Apollon et Dionysos, au détriment du premier[27] ». Le grotesque est un excès dionysiaque au-delà, ou plutôt en deçà de l'univers tragique, c'est pourquoi il initie, comme l'indique Isabelle Ost, le jeu de transgression des frontières encore assurées par la pulsion apollinienne :

> « Transgression des normes, dépassement du cadre anthropologique, mais aussi mélange extravagant des règnes naturels et des corps. Des règnes d'abord, lorsque s'estompent les frontières qui cloisonnent humain, animal et végétal. Transgression des frontières corporelles ensuite : le corps grotesque fait en effet l'objet d'une évolution permanente, soit qu'il se déborde lui-même, s'amplifie et prolifère, soit qu'à l'inverse il se réduise et tende à son propre anéantissement[28] ».

En se réduisant ou en se dérobant sans cesse et sans frontière, le corps grotesque échappe aux proportions parfaites d'Apollon. Alors que la tragédie renvoie à la mort de Dionysos, « mis en pièces », le grotesque célèbre celle d'Apollon. Et de même que Dionysos est un dieu au rire splendide, le déséquilibre imposé par le grotesque au sein du tragique fait aussi retentir des éclats joyeux et triomphants au milieu des ruines. La position grotesque trouve alors ses modes de jouissance au cœur même de l'agonie.

L'abstraction chimérique

L'esthétique grotesque est alors la possibilité de jouir dans un monde en destruction, de jouir du destructif lui-même. À l'âge de la destructivité, elle consisterait à jouir du destructif dans un premier sens où c'est du pire que Mohammad Omran jouit, à savoir du corps du tyran sanguinaire : la silhouette de Bachar accueille ses fantasmes sexuels, non seulement parce qu'il est utilisé comme support d'un dessin de nu féminin, mais aussi parce qu'il subit une mutation

[25] Isabelle Ost, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », p. 29-42. *In* Ost, etc., *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*. [En ligne] consulté le 4 mai 2020 : books.openedition.org/pusl/21462
[26] Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *suivi de Fragments posthumes*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 2014, § 12, p. 79.
[27] Ost, *op. cit*., p. 34.
[28] *Ibid*., p. 36.

transsexuelle. Même le vieillard cruel est efféminisé, recouvert qu'il est de dizaines de petits cœurs, expression d'une douceur mièvre. À cette jouissance graphique sur le personnage destructif, le grotesque ajoute une seconde jouissance, la jouissance de le détruire. Déformer le tyran jusqu'à le rendre méconnaissable, approfondir sa cruauté jusqu'à la rendre négligeable.

Car le grotesque est dépassé dans son au-delà, le chimérique. Pour comprendre cela, il faut revenir à ces doigts qui, dans le dessin de Mohammad Omran, traversent les corps sans rencontrer d'obstacle, ces doigts dépourvus de toucher sur des corps sans chair. Or, nous le savons bien depuis Aristote, « le sens du toucher est nécessairement le seul dont la privation entraîne la mort des animaux[29] », c'est pourquoi, dit-il, tous les animaux le possèdent. Et la particularité du toucher ne provient pas seulement du fait qu'il conditionne la vie de l'animal, mais vient aussi de la variété qu'il engage, comme s'il concentrait en lui l'essence de la sensibilité du corps[30]. Là où le sensible de la vue est la couleur, celui de l'odorat l'odeur, du goût la saveur, de l'ouïe le son, le sensible du toucher est multiple, il concerne « le chaud et le froid, le sec et l'humide, le lourd et le léger, le dur et le mou, le visqueux et le friable, le rugueux et le lisse, l'épais et le fin », écrit Aristote dans de *De la génération et de la corruption*[31]. Cette pluralité permet au toucher d'engager d'autres qualités sensibles, et il suffit ici de se rappeler que, pour Aristote, le tangible et le sensible reviennent au même. « De même que le terme allemand *Gefühl* signifie à la fois la sensibilité en général et le toucher, pour Aristote sensible et tangible sont synonymes : "Nous cherchons les principes du corps sensible, c'est-à-dire du tangible" », indique Jean-Louis Chrétien, lecteur d'Aristote[32]. Et si le toucher conditionne, de façon générale, la vie de tout animal en lui offrant une large gamme de sensibilité, il joue d'autant plus, et d'une manière particulière, un rôle crucial dans l'auto-conscience charnelle de l'être humain.

C'est la phénoménologie qui, au XX^e^ siècle, a approfondi l'importance du toucher par distinction de la vue. En effet, sur le plan visuel, le corps propre de l'homme lui apparaît comme un objet externe qui a, toutefois, la particularité d'être « ici » en permanence. Mais la vue ne peut pas permettre à cette chose physique d'apparaître en tant que *ma* chair, *mon* corps propre (en allemand *Leib*). C'est plutôt au toucher que revient la constitution du corps propre. Quand je touche un objet, j'ai des sensations localisées dans *ma* main touchante, celles par exemple de la texture de l'objet et de sa chaleur. Edmund Husserl utilise alors deux concepts différents pour distinguer ces deux manières d'interpréter les sensations : *Empfindung*, la sensation sous l'apparence de l'objet perçu, et *Empfindnis*, la sensation localisée dans ma main.

Cette expérience tactile engage un degré plus intense de subjectivité lorsque je me touche moi-même. En me touchant par les deux mains, celles-ci apparaissent en même temps comme corps vivant qui sent (*Leib*) et comme chose qui possède des caractéristiques physiques (*Körper*). En me touchant la main, je l'objective puisque « je perçois et j'ai apparence d'une main douce, de

[29] Aristote, *De l'âme*, trad. Edmond Barbotin, Paris, Belles lettres, 1966, p. 96.
[30] Réflexions et citations reprises de Nibras Chehayed, *Le corps aux fils de l'écriture. Nietzsche après Derrida*, Paris, Classiques Garnier, 2020, au sujet du toucher chez Aristote et ensuite chez Husserl.
[31] Aristote, *De la génération et de la corruption*, trad. Charles Mugler, Paris, Belles lettres, 1966, p. 47-48.
[32] Jean-Louis Chrétien, *L'appel et la réponse*, Paris, Minuit, 1992, p. 112.

telle et telle forme, lisse[33] ». Ces sensations, *Empfindungen*, qui rendent objectives les propriétés de ma main touchée m'appartiennent en même temps comme *Empfindnissen*. C'est pourquoi mes deux mains qui sont *vues* comme objets matériels deviennent, à travers le toucher, un corps propre, *Leib* :

> « Parler de la chose *physique* "main gauche", c'est faire abstraction de telles sensations […]. Si je les y ajoute, il n'est alors nullement question de dire que la chose physique s'enrichit, mais bien *qu'elle devient chair*[34] ».

Cela revient à dire que la constitution du corps propre, de ce que les phénoménologues appellent la chair, est conditionnée par la réversibilité entre la subjectivité et l'objectivité, le sentant et le senti : d'une part, le corps est un objet physique étendu possédant certaines propriétés physiques bien déterminées ; d'autre part, c'est en lui que l'être humain peut se ressentir. Ce double mode de constitution est rendu possible par le toucher, commente alors Merleau-Ponty :

> « Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye de se toucher touchant, il ébauche "une sorte de réflexion" et cela suffirait pour le distinguer des objets[35] ».

C'est en se touchant que l'on se construit finalement une conscience du monde. Si dans la réversibilité du toucher, on est à la fois sujet et objet, c'est parce que dans le toucher on éprouve à la fois, et en même temps, sa propre chair et le monde. C'est pourquoi un philosophe du toucher, Maurice Merleau-Ponty, se donne un double impératif : la réalité corporelle ne doit être traitée ni à partir d'une intériorité subjective ni à partir d'une extériorité objective. Autrement dit, le dualisme sujet-objet, ces « deux moments abstraits d'une structure unique qui est la présence[36] », est à être dépassé dans la réversibilité qui constitue la chair.

Le corps perçu ne peut pas apparaître comme un objet pur, et le corps percevant comme un sujet pur. La chair se présente, à la fois, comme ce qui fait apparaître le monde (en tant que percevant) et ce qui est inscrit dans ce monde (en tant que perçu). Si le corps percevant est en lui-même perçu, il faut en conclure qu'il n'y a d'expériences possibles qu'à partir d'un corps qui appartient à ce dont il fait l'expérience : le monde. Il n'y a pas un sujet conscient en face du monde, mais un corps « enlisé » dans le monde, dont il a la même étoffe. C'est ainsi que l'auteur du *Visible et l'invisible* se propose de penser l'enveloppement mutuel entre mon corps et le monde, à travers la « correspondance de mon dehors et de son dedans », et la « correspondance de mon dedans et de son dehors[37] ». Cet enveloppement mutuel, en forme de chiasme, est la réalité de la chair : une texture où se noue l'unité indivisible entre mon corps, qui est à la fois en deux feuillets, sentant et senti, et le monde, qui est à la fois ce que mon corps fait apparaître

[33] Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, trad. Eliane Escoubas, Paris, PUF, 1996, p. 207.
[34] *Ibid*.
[35] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 109.
[36] *Ibid*., p. 492.
[37] Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177. Cité par Renaud Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998, p. 132.

et ce à quoi il appartient. La chair est l'« insertion du monde entre les deux feuillets de mon corps », et l'« insertion de mon corps entre les deux feuillets de chaque chose et du monde[38] ».

Cette phénoménologie nous permet de lire autrement l'œuvre de Mohammad Omran. La stratégie grotesque adoptée par l'artiste établit, en effet, deux opérations. Tout d'abord elle dénude le monstre de sa face civilisée, à travers laquelle il cherche à s'affirmer médiatiquement : un jeune président moderne qui ne saurait rien de la torture systématiquement pratiquée dans ses prisons ou des barils explosifs lancés par son armée sur les civils. Il s'agit alors, par une série de transformations, de le montrer en tant que monstre. Ensuite, en détruisant son toucher, il faut le dégrader en chimère, ce qui permet de jouir du décharnement de son corps, et même de la néantisation de son monde qu'il perd en perdant le toucher. En privant ses monstres de toucher, c'est donc de leur réalité que l'artiste les prive. Ses monstres absolus deviennent alors des chimères absolues.

Le paradoxe exposé plus haut par Dürrenmatt du « visage d'un monde sans visage » exprimait le décalage entre l'ultrapuissance destructive et l'impuissance à la vouloir ou la refuser. Un tel paradoxe donne lieu chez Mohammad Omran à une ambiguïté des personnages : des hybrides hommes-machines destructifs certes, mais en même temps des hommes diminués – souvent des culs-de-jatte – et chimériques. Cette ambiguïté est manifestée par la monstruosité des personnages dans un espace qui est, lui, réduit à son plus simple appareil. Cet espace du dessin est le seul élément qui n'est pas grotesque : il ne connaît aucune exagération. Bien au contraire. Sur un fond noir, ou plutôt au milieu d'aplats noirs, car l'espace n'a plus de profondeur, les lignes tracent des silhouettes enchevêtrées sans épaisseur. Les personnages monstrueux ne sont alors plus des corps, ce sont des intérieurs de lignes. Les silhouettes se chevauchent grâce à leur transparence, comme dans ces scènes de café où les dos des chaises pénètrent les silhouettes voisines et les pieds du dessus les têtes du dessous, dans une véritable parataxe graphique, une juxtaposition, voire une superposition des silhouettes[39]. Ces sans devant-derrière deviennent parfois des sans dessus-dessous qui obligent le spectateur à tourner le tableau pour en saisir les différentes formes[40].

L'espace des dessins de Mohammad Omran n'est pas un en deçà du grotesque, mais bien un au-delà. Il est la manifestation de l'horizon de disparition, disparition du monde et, puisqu'il a pour sujet le tyran sanguinaire, disparition du tyran sanguinaire qui a déjà perdu toute épaisseur, toute contenance, qui n'est déjà plus qu'une chimère. On peut y pénétrer les doigts, ces monstres n'ont plus de chair, cela ne touche en rien. Le grotesque a beau être gros, il n'affecte plus. Les individualités monstrueuses perdent leur individualité, puisque les dessins qui les recouvrent et enjambent leurs limites peuvent tout aussi bien y prétendre. Sans ombre, sans perspective qui distingue le près et le lointain, sans échelle qui respecte les grandeurs, sans limite qui empêche les juxtapositions, le monde destructif de Mohammad Omran et ses personnages cruels s'évanouit dans son horizon de disparition.

---

[38] *Ibid*., p. 317. Cité par Barbaras, *op. cit*., p. 132.

[39] [En ligne] œuvre n° 17 publiée sur le site « Art on 56th » en 2018 (25 × 25), consultée le 20 juillet 2020 : arton56th.com/artist/81

[40] [En ligne] œuvres n° 7 et 15 publiées sur le site « Atassi foundation », consultée le 20 juillet 2020 : atassifoundation.com/artists/mohamad-omran?view=slider

On comprend alors comment une telle affirmation de la destructivité est possible. Elle est retournée contre le destructeur lui-même qui tombe alors dans son propre piège. Là où, comme chez Ghylan Safadi (étude 5), les jouisseurs sans sensation, hédonistes du plaisir mort, tentent désespérément d'affirmer la vie lors du dernier repas, c'est ici l'affirmation par l'artiste de la destructivité contre elle-même qui constitue le dernier élan de la vie. Car dire « oui » à la destructivité, c'est encore dire « oui ». L'affirmatif de Mohammad Omran a quelque chose du personnage tragique. Ils sont tous les deux confrontés à une certaine ironie. L'ironie tragique a pour sujet le héros qui se fait agent de son destin tout en prétendant le combattre, elle retourne le héros humain contre lui-même. Dans l'ironie destructive, l'artiste peut assumer la destructivité elle-même, puisqu'il la retourne contre l'agent destructeur.

L'éternel retour des restes

Cette parenté du grotesque de la destructivité avec le tragique permet de proposer une nouvelle lecture du grotesque à partir de la thèse d'Isabelle Ost :

> « Le grotesque est un jeu qui, derrière des apparences de feinte frivolité, de légèreté inconsistante, touche à quelque chose d'essentiel : il atteint ce point où la représentation n'est pas répétition du même, mais Éternel Retour nietzschéen[41] ».

Nous l'avons vu, le monde grotesque de la destructivité n'est pas celui de la cyclicité, mais de la spirale de déformations, déformations engendrées par les monstres procréateurs d'hybrides, monstres-chimères – sur le modèle du personnage mythologique d'Ixion, géniteur du centaure en copulant avec une nuée, et auquel Mohammad Omran consacre une de ses principales compositions picturales[42]. Mais comment dire « oui » à ce devenir destructif ? De même que l'affirmation nietzschéenne est un « oui » à la souffrance permis par la moindre joie, la jouissance graphique sur le corps du tyran sanguinaire et la perspective de sa disparition sont les éléments de l'affirmation grotesque, affirmation qui est toujours de l'ordre de l'excès, de l'outrance de vie et de création.

Dans le dessin de Mohammad Omran, on assiste au retour du monstre. Précisons la nature de ce retour. Les trois figures du tyran accomplissent un cercle corporel aussi bien que générationnel, garantissant ainsi leur retour. Celui-ci est confirmé par l'agencement des deux personnages qui composent le torse du vieillard. Ils s'adressent au petit comme pour lui transmettre la bonne nouvelle : la reprise du cercle monstrueux. La renaissance prend place, cette fois-ci, à travers la bouche, par laquelle un nouveau monstre intérieur *ek*-siste, sort du corps du vieillard en sortant sa main qui traverse l'espace buccal de l'autre. Il n'est pas anodin que cette renaissance se fasse par la bouche, qui est dans le grotesque, comme le rappelle Mikhaïl Bakhtine, « la partie la plus marquante du visage » :

[41] Ost, *op. cit*., p. 41-42.

[42] [En ligne] œuvre n° 7 publiée sur le site d'Atassi Foundation (59 × 83), consultée le 20 juillet 2020 : atassifoundation.com/artists/mohamad-omran

> « La bouche domine. Le visage grotesque se ramène en fait à une bouche bée, et tout le reste ne sert qu'à encadrer cette bouche, cet abîme corporel béant et engloutissant[43] ».

L'ouverture de la bouche grotesque est une ouverture vers l'abîme duquel le monstre vient. Le monstre revient, il semble alors indestructible. Mais à chaque retour, l'artiste le travaille pour qu'il devienne encore plus chimérique, et pour que son corps de monstre perde davantage sa consistance aussi bien que son monde. Ce qui retourne sur le plan esthétique, ce ne sont que les forces de dégradation. Ce retour chimérique est, en effet, une transformation de l'éternel retour nietzschéen, notamment dans sa version deleuzienne. Dans sa lecture de Nietzsche, Deleuze distingue entre le devenir-affirmatif et le devenir-réactif. Il approche le premier comme un produit de sélection qui concerne la force ainsi que la volonté. Le principe de l'éternel retour donne d'abord à la volonté un impératif moral qui déplace celui de Kant : « Ce que tu veux, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour[44] ». Pour ce faire, il faut expulser les forces négatives à la manière d'une roue qui tourne dans une dynamique répétitive en se dotant d'une puissance centrifuge répulsive. Mais pour que les forces réactives, qui se rapportent à une volonté nihiliste, ne reviennent pas, il faut également que le principe de l'éternel retour détruise le nihilisme en utilisant ses propres forces réactives, autrement dit il faut que la pensée de l'éternel retour touche à l'être des forces.

> « Le nihilisme est le principe de conservation d'une vie faible, diminuée, réactive ; la dépréciation de la vie, la négation de la vie forment le principe à l'ombre duquel la vie réactive se conserve, survit, triomphe et devient contagieuse[45] ».

Afin que cette volonté ne s'impose plus, il faut « brise[r] son alliance avec les forces réactives » de sorte que « le nihilisme, par et dans l'éternel retour, ne s'exprime plus comme la conservation et la victoire des faibles, mais comme la destruction des faibles, leur *auto-destruction*[46] ». En soumettant à l'épreuve les forces réactives, cette autodestruction se dévoile comme une « destruction active[47] ». Ainsi, l'éternel retour ne forme-t-il pas un cycle dans la mesure où « il n'est pas retour du Même, ni retour au même[48] », mais une ontologie du devenir-affirmatif.

Néanmoins, lorsque l'éternel retour ne réussit pas son opération, et lorsque les forces négatives qu'il expulse sans parvenir à les anéantir nous envahissent, l'artiste grotesque met en œuvre un autre retour, un devenir autre qui conjugue l'affirmatif et le réactif, un retour, ou une *dégradation* chimérique. L'artiste grotesque propose un nouvel impératif moral : « Ce que tu veux qu'il ne retourne pas, mais sans que cela ne te soit possible, veuille-le de telle manière que tu en veuilles uniquement le retour chimérique ». Puisqu'il est impossible d'empêcher le monstre incomparablement plus fort de retourner, l'artiste nous propose de transformer son retour en spirale de sa déchéance, ce qui permet artistiquement, et tout en étant animés par des forces actives, de railler son être de monstre.

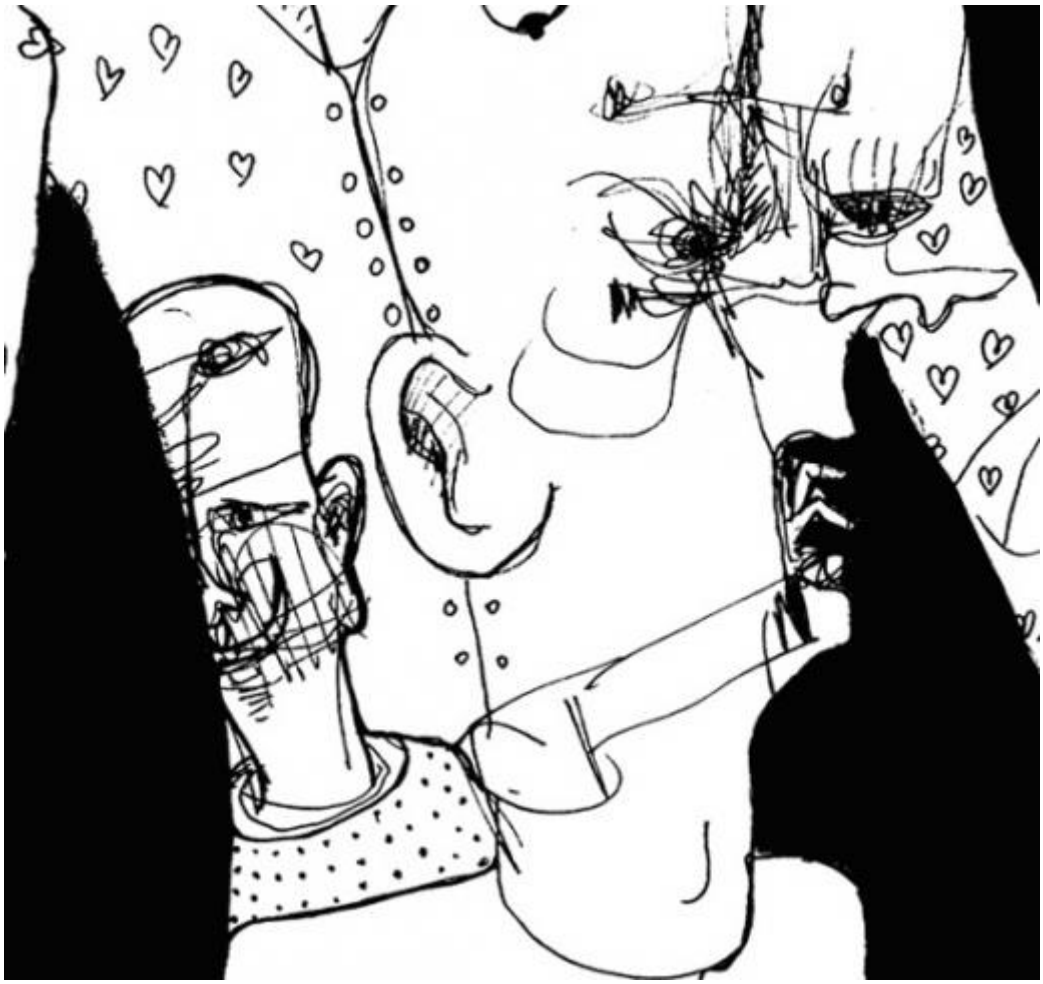
---

[43] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 315.
[44] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2005, p. 77.
[45] *Ibid*., p. 79.
[46] *Ibid*., p. 78.
[47] *Ibid*., p. 80.
[48] Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, 2006, p. 39.

Comme l'éternel retour, la dégradation chimérique est donc une « métamorphose qualitative[49] », mais ne conserve des forces qui reviennent que les forces réactives déchues, celles que le retour nietzschéen expulsait. Nous nous retrouvons ainsi dans un système de déchets, bien loin de la dialectique hégélienne. La destruction hégélienne est une manière de conserver[50], c'est une destruction modérée qui intègre dialectiquement le tout à travers une opération de sursomption. En cela, elle est différente de l'éternel retour qui est un principe sélectif, affirmatif, et expulsif du négatif, et ainsi un principe de déchets. Quant au retour chimérique, il récupère ces déchets lorsqu'ils deviennent dominants pour les faire retourner en les dégradant encore plus. Aux grands hommes de l'Histoire que Marx faisait advenir deux fois, l'une dans une tragédie, l'autre dans une farce, l'artiste grotesque en ajoute une troisième occurrence, le grand homme revient comme chimère, et une quatrième, il revient comme chimère de sa chimère, etc.

Que ces retours adviennent par la bouche de la silhouette précédente, comme la cinquième forme du tyran commençant à poindre entre les mâchoires de la quatrième, n'est pas anodin. Les formes qui font retour ne sont pas enfantées, elles sont vomies. Elles ne sont pas assimilées comme dans la dévoration : la tyrannie n'est pas digeste, même si c'est de cela qu'on est alimenté. Alors, on la mange, puis on la vomit. Vomir, au niveau logique, ce n'est ni retenir, conserver comme chez Hegel, ni sélectionner comme chez Nietzsche, c'est régurgiter, produire le retour dégradé du même.

[49] Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011, p. 312.
[50] Deleuze, Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 371.



Mohammad Omran, *Complot* (ou *Les trois âges de Bachar*), détail.

Dans l'ouvrage *Dans la tête de Bachar al-Assad*, les auteurs vont jusqu'à lire dans ses pensées et imaginent alors l'entretien qu'il peut avoir avec le spectre de son père. On y trouve la même préoccupation pour le retour et la répétition que chez Mohammad Omran. Ils lui font dire :

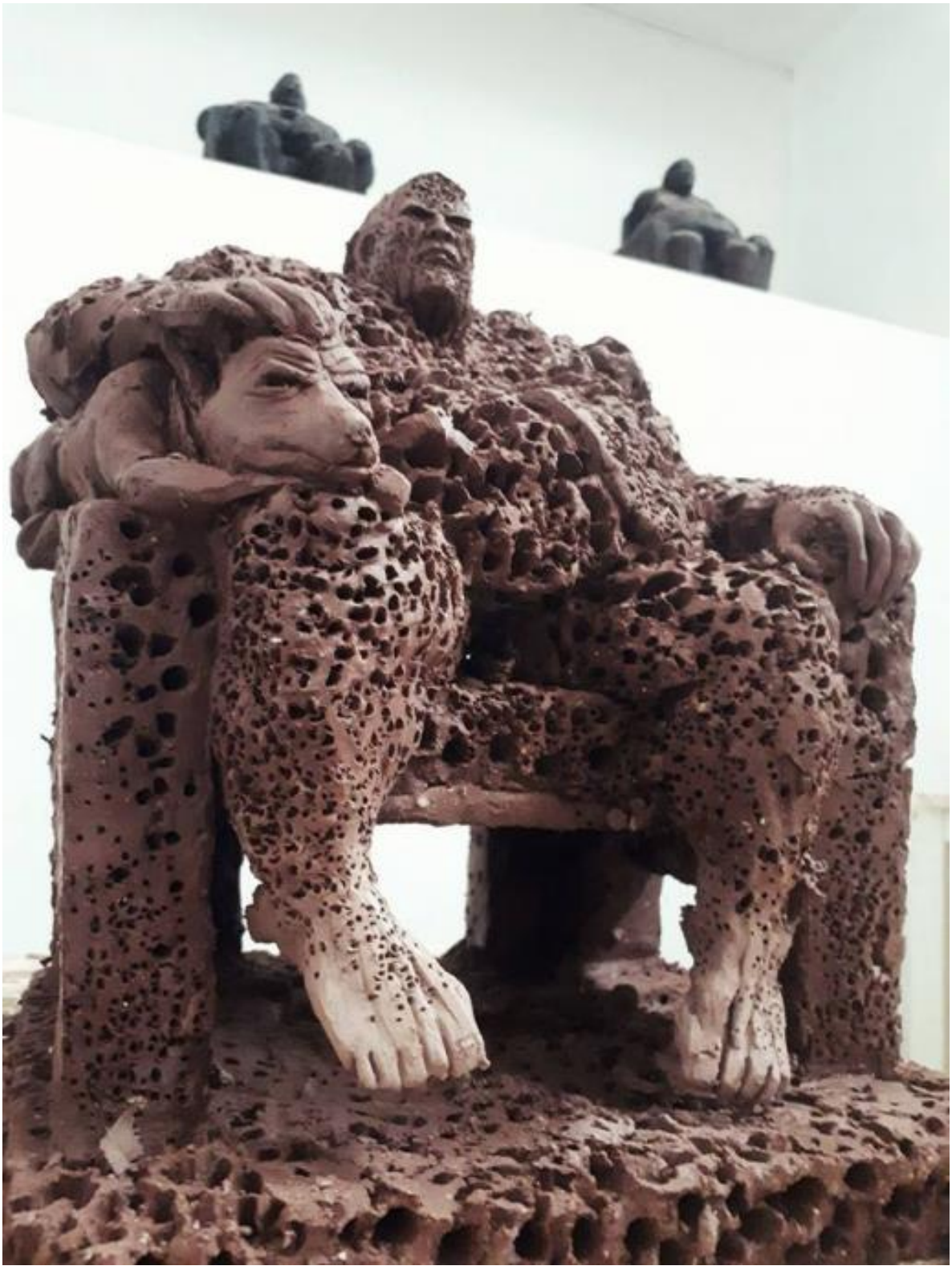
> « Tu as massacré 20 000 personnes à Hama ? Moi, c'est beaucoup plus, beaucoup, beaucoup plus, on compte les morts par centaines de milliers, et j'ai profité de l'occasion pour nettoyer la Syrie de toutes les saletés qui me soulevaient le cœur. […] J'ai entendu dernièrement un groupe de jeunes en train de scander un slogan rimé qui m'a fait plaisir : "Il est temps, Dieu, il est temps/Que Bachar prenne ta place"/Je suis désolé, père, ils ont bien dit Bachar, ils n'ont pas dit Hafez…[51] ».

Ce que fait Mohammad Omran, c'est poursuivre cet entretien avec les générations suivantes. Il faut l'imaginer dire à Bachar :

> « Tu as réussi à devenir plus grand bourreau que ton père, et tu triomphes ? Eh bien voyons ce que donnera ton fils, et le fils de ton fils, etc. »

[51] Subhi Hadidi, etc. *Dans la tête de Bachar al-Assad*, p. 185-188.

Le mécanisme esthétique de Mohammad Omran, qui reçoit le tyran dans un aspect « humain » et « civilisé », le métamorphose par trois opérations : l'exagération monstrueuse qui le déforme, l'abstraction chimérique qui l'évide, et le tourbillon des dégradations, précipitation artistique de sa fin et dernière jouissance possible dans un monde ruiné, gouverné par l'emprise d'un réel tout-puissant et la réduction des possibles.



Le maître des chiens

Argile – 21 × 23 × 28 cm – 2018

Khaled Dawwa

Sculpteur né à Masyaf en 1985. Diplômé de la Faculté des beaux-arts à l'Université de Damas en 2007, il commence dès son projet de diplôme à développer un style propre qui donne à la masse charnelle une place centrale. Ayant refusé d'accomplir son service militaire, il vit alors en clandestinité. Lors de la révolution, blessé par balle, il doit se rendre à l'hôpital où il est arrêté. Emprisonné, puis mobilisé dans l'armée, il prend la fuite au Liban pour atteindre ensuite la France en 2014 où il vit comme réfugié politique. Ses œuvres sont connues notamment grâce à sa page Facebook « Clay & Knife » où il place depuis 2011 les clichés de ses statuettes. Elles peuvent en outre être visionnées sur son site : khaleddawwa.com/

Étude 3. L'art de la contre-esquisse

> « *L'agonie serait légère si elle n'était soutenue par l'espoir éternel. Pour que le dieu soit un homme, il faut qu'il désespère* ».
> Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Folio, 1951, p. 51.

La statuaire publique : du monument à la miniature

Le statuaire a une place de choix dans l'espace politique : il immortalise les grands hommes en inscrivant dans la pierre ou le bronze les traits singuliers de leur visage, en figeant leur être dans la position qu'ils occupaient au sommet de leur gloire, il tend à maintenir leurs forces ultimes et à rendre manifeste leur essence à travers la posture de leur corps et l'expression de leur visage.

La figure du pouvoir est l'un des motifs principaux de la statuaire de Khaled Dawwa. À maintes reprises, un même potentat assis avec assurance sur son trône, enfoncé jusqu'au fond du fauteuil, en témoignage d'un pouvoir ancien et en dissuasion de toute velléité de l'en déboulonner. Son volume remplit l'espace du trône, la surface de ses bras couvre celle des accoudoirs, le potentat de Khaled Dawwa est sur le mode du massif et du plein. Il n'est pas un potentat parmi d'autres, il est le Potentat. Son physique en impose, son visage fermé en exprime la dureté, le regard lointain l'impassibilité face aux perturbations immédiates. Seuls certains attributs d'apparat changent : ici un chien posté sur son accoudoir bien soumis sous la main du maître qui l'écrase, mais attention s'il le lâche ; là, le maître des barils (d'explosifs), ailleurs le maître des arabes avec son kéfié, ou le maître viril avec la femme sur un genou. Mais quels que soient ses attributs extérieurs, le potentat demeure dans la solitude du pouvoir.

Khaled Dawwa a une conception particulière, voire paradoxale de la statuaire publique. Le premier paradoxe consiste à sculpter un potentat certes, mais un potentat assis. Ce n'est pas un potentat qui chevauche, ou qui marche ou qui se dresse. Non, un potentat assis, même pas assis à la manière des penseurs, contemplant le monde ou leur for intérieur, mais une masse posée avec le monde à ses pieds. Et une masse qui s'affaisse. La seule force visible chez ce potentat est la gravité. Aucun muscle n'est contracté, pas même sur son visage, le poids de son bras écrase la tête de son chien, son ventre s'affaisse sur ses cuisses, il pèse, et la pesanteur affaisse toujours plus chaque partie de ce corps massif mais sans force. S'il a été figé au sommet de sa gloire, la gloire de ce potentat aura été de ne rien faire, ou peut-être de laisser faire les forces extérieures, ou plutôt de tout détruire pour ne rien faire ensuite que de s'assoir sur son trône.

Alors que de coutume la sculpture publique est monumentale, elle relève ici de la miniature. C'est le deuxième paradoxe de la statuaire de Khaled Dawwa : les statues de grands hommes deviennent des statuettes qui, malgré leur aspect imposant quand elles sont détachées de toute

échelle, sont en réalité miniatures, ne dépassant pas cinquante centimètres de hauteur. S'il est d'une importance considérable, le potentat n'en apparaîtra pourtant jamais que petit.

Troisième paradoxe, l'immortalisation d'un grand homme est opérée non pas dans le marbre ou dans une autre pierre, mais souvent dans la terre cuite, matière friable et périssable qui ne passera pas les siècles. D'ailleurs, le dépérissement de l'œuvre est déjà en cours. Non pas tant que l'artiste néglige son travail, comme lorsqu'il soumet le potentat aux intempéries, plaçant ses statuettes sous la neige, les plongeant dans l'eau, mais c'est qu'il attaque volontairement la matière de ses œuvres et creuse l'argile au couteau pour en accélérer l'effritement. Parfois une jambe tombe, un pied de fauteuil se casse. Dans certaines œuvres, il va jusqu'à compresser les figures s'arrêtant juste avant qu'elles aient perdu leur forme pour ne laisser qu'un parallélépipède d'argile.

Tel est le paradoxe de l'abandon en politique comme en art. Le potentat est défait de l'avoir emporté. Il est défait de l'avoir emporté sur son propre peuple qui constituait le socle et le bras de son pouvoir. Dénué de son peuple qu'il a détruit, le potentat est défait de toute force propre. Pourtant, sa défaite n'est pas une simple retraite, un arrêt de son action politique destructive. La fin de la dynamique politique n'est pas un passage à la statique, mais à la dégradation. Elle est un abandon aux forces extérieures politiques, mais aussi physiques ou chimiques qui sont par essence entropiques, destructrices de toute forme distincte, comme on le voit dans ses statuettes : le potentat est livré à l'érosion, à l'affaissement, à l'effondrement.

Là où les sculpteurs des statuaires immortalisent le pouvoir des grands hommes, Khaled Dawwa capte plutôt le pouvoir de la dégradation à laquelle Bachar al-Asad se condamne. Cette dégradation qui touche au premier degré le corps du potentat, le maître des chiens et le roi des barils, affecte également la corporalité au sens général. Elle est, en effet, commune à tout corps, celui de la victime et celui du bourreau, celui du souverain comme celui du sujet. La dégradation affecte les corps des gens ordinaires qui se déchirent lorsqu'ils essayent de se mettre debout, c'est aussi l'état des détenus compressés derrière les barreaux de leur cellule, et c'est encore le cas des réfugiés et des déplacés. La dégradation du corps relève alors d'un principe général de la corporalité que l'artiste extrait du contexte syrien et met en œuvre à travers quatre réductions principales, identitaire, linguistique, événementiel, et surtout stylistique.

Dégradation identitaire : la désindividuation

Le potentat que sculpte Khaled Dawwa sous le nom du *Maître des chiens* est une figure célèbre, et pourtant anonyme. Les attributs donnés au potentat, les chiens et les barils, ne laissent aucun doute sur son identité. Il s'agit bien de Bachar al-Asad avec ses hommes de main, les *shabiha*, avec les barils de ferraille et de poudre que l'armée jette depuis des hélicoptères sur les villes pour faire pleuvoir la terreur et la mort. Pourtant, rien de son faciès si singulier, rien de son long corps émacié. Le potentat prend la forme stéréotypée du pur Potentat, forme qui est aussi celle utilisée pour le manifestant, le prisonnier ou l'amant dans le baiser. Figure célèbre donc, et pourtant désindividualisée.

Les corps que sculpte Khaled Dawwa sont réduits à une forme unique. Tous sont d'une corpulence imposante, tous partagent les mêmes traits ainsi que le même état physique. Dire que leurs visages sont identiques revient à dire qu'ils sont sans visage. Alors qu'en modelant une tête, le sculpteur en général ne reproduit pas, comme l'indique Heidegger, « ce qui est superficiellement visible », mais « donne figure à ce qui est proprement invisible, à savoir la manière dont cette tête regarde le monde[52] », Khaled Dawwa sculpte plutôt la manière dont cette tête perd tout regard particulier et se perd dans ce qui est superficiellement visible et commun.

L'artiste sculpte un monde où il devient impossible de distinguer entre les subjectivités, et même parfois entre les victimes et leur bourreau, car un seul principe règne sur tous les corps, le principe de dégradation qui se traduit ici en termes de désindividualisation.

Dégradation linguistique : la désincarnation des mots

Khaled Dawwa affirme sculpter des œuvres qui réfléchissent une réalité expérimentée quotidiennement. Ces œuvres doivent, selon lui, avoir des messages simples et clairs qui ne suscitent aucune hésitation en matière d'interprétation chez le spectateur. C'est pourquoi il lui arrive parfois d'insérer des banderoles portées par ses personnages, et sur lesquelles il reproduit les slogans qui circulent depuis 2011, tels : « La religion est pour Dieu et la patrie est pour tous », « un, un, un, le peuple syrien est un », « la liberté signifie : n'aie pas peur ». Animé toujours par le même élan politique, l'artiste attribue aux corps qu'il sculpte des titres dont le message ne trompe pas, comme dans l'œuvre déjà évoquée *Le maître des chiens,* ainsi que *Vos armes nous ont détruits*, *Ici Alep,* ou *Ton injustice s'évanouit… et tes ténèbres se dissipent*.

Le recours à ce langage simple des slogans mobilisateurs offre au spectateur les clefs herméneutiques nécessaires pour lire ces œuvres à message politique. Cependant, ces dernières sont habitées d'une passivité imperturbable et se refusent à la dynamique linguistique qu'on leur impose. L'artiste cherche à représenter un état de choses bien connu, mais l'étrangeté prévaut sur ce qu'on pense connaître. Les corps qu'il sculpte sont si surprenants et bouleversants en raison de leur masse et de leur état physique, que le spectateur reçoit les titres limpides des œuvres, ainsi que les slogans portés par les personnages sculptés, comme insignifiants, voire ironiques. Nous pouvons même apercevoir dans certaines œuvres une opposition entre les corps et les mots. Par exemple, « Debout » était le titre de sa première exposition en France, un titre qui évoque la révolte. Toutefois, les corps sculptés pour cette exposition restent inertes. Alors que le langage fait appel sans équivoque à l'insurrection, le corps y demeure imperméable et vide alors les mots de leur force, en avorte toute velléité de mouvement. Paradoxalement, le recours au langage chez Khaled Dawwa n'est que la manifestation de son rejet par un corps passif que les mots ne peuvent plus mouvoir. C'est un corps matériel dégradé qui se sépare de tout principe spirituel.

[52] Martin Heidegger, « Remarques sur art – sculpture – espace », trad. Didier Franck, *Les temps modernes*, 650-4, 2008, p. 52.

Dégradation événementielle : le retour à l'inanimé

Le corps sculpté est un corps détruit, mais cette destruction ne se rapporte généralement pas, dans les œuvres de Khaled Dawwa, à la présence d'un tortionnaire ou d'un mercenaire en acte, mais relève avant tout de l'absence d'événement. Par principe, l'événement porte une nouveauté imprévue, et forme un seuil qui sépare ce qui le suit et ce qui le précède. Or cette discontinuité entre l'avant et l'après, imposée par l'événement, est absente dans l'œuvre de Khaled Dawwa, sans pour autant qu'il y ait absence de devenir. Celui-ci se réduit plutôt à son devenir matériel.

L'événement dans le contexte syrien relève du temps politique, celui de la révolte et de la guerre. Mais le corps chez l'artiste reste isolé de cet événement ainsi que du principe même de l'événementialité, il relève plutôt d'un temps physique qui, par principe, est linéaire. Il y a ici un corps si étanche et impénétrable qu'il rend impensable l'émergence de tout acte politique. Aucun événement n'est possible à partir de cette masse physique, sinon le processus de la dégradation. Ce qui s'annonçait comme un événement politique devient un non-événement, ou peut-être un contre-événement. Ce contre-événement pourrait alors être pensé en regard de l'événement tel qu'il est théorisé par Alain Badiou. L'invention du christianisme, la révolution française, ou le soulèvement d'Octobre 1917, par exemple, sont des événements en ce qu'ils constituent la promesse d'un certain régime de vérité, promesse certes inaccomplie mais qui engage des agents historiques, les militants, à lui être fidèles, à en assumer la vérité, proposant une réorganisation du monde qui ne se réduit pas aux déterminations matérielles des choses. À l'inverse, le contre-événement est comme la contre-révolution, la destruction de ce régime de vérité au nom des nécessités, qui provoque alors la précipitation des mouvements causals.

Dans ce temps du contre-événement, ce temps de la précipitation des causes, rien ne s'y passe, sinon les transformations matérielles des choses, des transformations qui n'engagent aucune volonté, décision ou action, excepté un dernier geste d'abandon à la pulsion de mort dans le sens entendu par Freud d'une « tendance à retourner à l'état inanimé[53] ». Le temps qui reste est alors celui de la détérioration des corps, de leur fragmentation et de leur dissolution, c'est le temps de l'entropie. C'est le temps non plus d'une vie, mais d'une matérialité physique agonisante, qui s'effrite et s'effondre. Quand l'énergie d'un système complexe décroît, le système ne se contente pas de s'arrêter, il se désorganise. Tel est le cas de l'organisme du potentat chez Khaled Dawwa.

Dégradation stylistique : la contre-esquisse

En accentuant l'action destructrice des forces extérieures sur ces corps qui se délitent, l'action corrosive de l'air sur la matière, et l'affaissement produit par la pesanteur sur la masse, Khaled Dawwa produit un geste artistique inédit : l'évanouissement de l'esquisse.

[53] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, 2010, p. 38.

Esthétique. L'agonie des formes

L'esquisse est d'abord un concept esthétique, elle est le premier dessin d'une chose, souvent inachevé, par lequel l'artiste émet ses intentions, mais qui ne requiert pas tout le travail nécessaire à l'achèvement de la forme. L'esquisse est un soupçon d'œuvre, une forme en puissance, quelques traits jetés sur le papier qui orientent suffisamment l'imagination pour qu'elle élabore l'image que le crayon a laissé inachevée.

Or, le travail artistique de Khaled Dawwa engage une technique exactement inverse, puisqu'il propose des formes abouties qu'il engage dans un mouvement de destruction. Il n'esquisse pas l'accomplissement de la forme, mais de sa disparition. Pour cela il use, par exemple, de la compression des figurines de prisonniers**3**. Leur volume est compressé, engageant un mouvement d'aplanissement du corps qui en évanouit les reliefs et efface les formes, manifestant par-là l'oppression de l'incarcération, et au-delà un horizon de disparition. Il ne reste alors plus dans la matière que le souvenir oppressé d'une silhouette et la perspective d'un bloc plein. Il en va de même de ses statuettes creusées, effritées, ou simplement abandonnées encore crues à la lente action de la pesanteur avant que ce processus d'affaissement soit figé par la cuisson. C'est une disparition encore fantasmée mais inéluctable, car les forces de la gravité ou de l'érosion qui sont engagées agissent d'elles-mêmes, sans un sujet qui les mobilise. Dans l'esquisse, le geste créatif de l'artiste n'était pas mené jusqu'à son achèvement, et la forme apparaissait alors dans son jaillissement. Dans la contre-esquisse, la forme a été abandonnée aux lois de matière dans laquelle elle est inscrite. Elle se manifeste alors dans la perspective de son évanouissement.

Il y a quelque chose ici de l'art des ruines compris comme terme de l'effort civilisationnel d'élévation au-dessus de la nature :

> « Dans les ruines classiques, l'effondrement de l'architecture, cette structure savamment érigée, atteste de la fin du combat entre les forces d'élévation et d'arrachement qui caractérisent l'architecture et la force de gravité naturelle[54] ».

À l'encontre des tendances contemporaines à penser les ruines issues des accidents et des catastrophes[55], tendance que nous reverrons avec Akram Swedaan (étude 4), la contre-esquisse de Khaled Dawwa entretient le même rapport à la durée que l'art classique de la ruine, elle est la fin du combat de la forme contre la matière. Cependant, elle s'en distingue radicalement. Alors que le goût romantique pour les ruines vient de la saisie du moment d'apaisement dans le conflit opposant la civilisation à la nature, ici c'est le corps même qui se dégrade. Le conflit est celui des forces de la vie et des forces de l'inerte, dans lequel l'apaisement ne peut être que synonyme d'échec et de renoncement à la vie. Surtout que cet apaisement vient, dans l'art de la ruine, justement de la manifestation de la durée longue dans laquelle l'œuvre architecturale conserve une place qui ne requiert plus de lutte contre la nature. Figurer les ruines, c'est fondamentalement figurer sinon la permanence, du moins la perdurance. La contre-esquisse, elle, précipite la dégradation. Mais elle doit alors être distinguée de la loi des ruines de

[54] Martine Bouchier, « Le moment politique des ruines », *Frontières*, 28-1, 2016.
[55] On peut penser en particulier à Paul Virilio, son exposition « Ce qui arrive » (fondation Cartier, 2003) et son essai *Accident originel*, Paris, Galilée, 2005.

l'architecte nazi Albert Speer. Chez celui-ci, la précipitation de la destruction des bâtiments avait pour finalité de donner au nouveau l'illusion de leur antiquité, alors que la contre-esquisse donne l'illusion de l'imminence de la disparition. Le premier se nourrissait du fantasme d'un avenir contemplant le présent antiquisé, la contre-esquisse donne à voir dans la forme présente son anéantissement à venir. Il constitue alors le geste esthétique capable d'assumer la vérité la plus tragique de notre temps.

Ce geste, on peut le retrouver dans un tout autre contexte chez l'artiste suisse Sandrine Pelletier dans une œuvre réalisée à l'église protestante Saint François de Lausanne. Intitulée *9.5 sur l'échelle de Luther*, cette œuvre comprend l'installation temporaire de 95 échelles brûlées aux barreaux rognés, manifestant, plutôt que l'alliance éternelle avec l'au-delà, son usure et sa dégradation. Elle consiste surtout en un vitrail permanent dépourvu tant de forme que de couleur, réduit donc à son plus simple appareil : un pan de verre. Or, ce pan de verre ne forme pas un plan lisse, mais il coule et se répand jusque sur le mur situé sous la fenêtre. Le verre fondu placé trop tôt à la verticale a suivi la destinée d'un liquide et s'est écoulé jusqu'au moment où le refroidissement l'a figé. Comme chez Khaled Dawwa, l'œuvre a été livrée aux forces du matériau qui le compose pour en manifester les effets. Car c'est là la loi de tout vitrail : il s'écoule, si bien que la partie basse en est toujours plus épaisse que la partie haute. Sandrine Pelletier en a simplement manifesté formellement la fatalité matérielle. Et réciproquement, la destinée matérielle permet de manifester aux sens une réalité de l'esprit : en l'absence de Dieu, ce n'est pas seulement les images saintes qui disparaissent des vitraux, c'est la vitre elle-même qui, ayant perdu le principe de son maintien, s'affaisse. Dieu est mort, plus rien ne retient le verre, livré aux lois de la matière, il s'affaisse sans autre horizon que sa disparition. La contre-esquisse est ainsi la modalité de l'art religieux à l'âge de la mort de Dieu.

Phénoménologie. De l'excès d'être...

L'esquisse doit également être considérée dans sa plus large portée. Car, avec la phénoménologie, elle est sortie du champ artistique pour conquérir celui de la philosophie. Elle est ainsi esthétique dans le sens originaire du terme, une pensée de la sensation. Selon Husserl, la chose ne peut en effet se donner que par « esquisses (*Abschattungen*)[56] », elle est « l'objet de notre perception en tant qu'elle "s'esquisse"[57] ». Les esquisses sont les apparitions de la chose, et dans chaque apparition d'un cube ou d'une table par exemple, la table ou le cube s'y présentent en tant que table ou cube, bien qu'ils apparaissent dans les seules parties qui se donnent à voir du point de vue particulier d'où on les regarde, et cela parmi une infinité d'autres points de vue, donc d'apparitions possibles.

Si les choses se donnent sur le mode d'esquisses, c'est parce que la chose qui s'offre à la conscience est, comme l'indique Didier Franck, lecteur de Husserl, « toujours *plus* que ce qui apparaît au sens strict, puisque c'est la chose même dans sa chair, c'est-à-dire dans sa

[56] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 21.
[57] *Ibid*., p. 136.

totalité[58] ». Se déterminant ainsi dans son rapport à la chose même, dans sa chair, l'idée de l'esquisse relève, comme le note Renaud Barbaras, d'une « double ambiguïté constitutive » :

> « L'esquisse est à la fois elle-même et l'objet qu'elle présente : elle est l'identité d'elle-même et de son dépassement (c'est-à-dire de son effacement). L'objet, quant à lui, est à la fois présent, au sens où il est atteint en personne, et indéfiniment absent au sens où aucune série d'esquisses ne peut en épuiser la teneur d'être : il est l'identité d'une venue à la présence et d'un recul dans l'imprésentable. […] S'il y a […] une différence entre l'esquisse et ce dont elle est l'esquisse, ce n'est en aucun cas une différence entre deux termes puisque c'est seulement à partir de l'esquisser même, c'est-à-dire de la perception, que quelque chose comme un terme peut apparaître[59] ».

L'esquisse donne l'objet, mais de telle sorte que sa présence même porte un irreprésentable qui marque toute perception. Avec la phénoménologie, l'idée de l'esquisse s'inscrit alors dans la nature même de la perception. Elle conditionne la perception de tout objet, en particulier la perception du corps lui-même, le corps de l'autre, mais aussi le mien.

Concernant l'autre, il est effectivement donné à la conscience comme un corps physique que je peux appréhender, d'abord, comme tout autre objet physique, alors qu'il s'agit d'un sujet capable de perception. Et comme le corps de l'autre ne m'est jamais donné dans son expérience originaire qu'il a de lui-même, à savoir dans ses propres sensations, dans son intentionnalité ou dans sa conscience de lui-même, je n'ai comme moyen de l'appréhender que de penser son émergence dans ma propre conscience. C'est pourquoi je dois transformer mon « ici » en un éventuel « là-bas ». Autrement dit, je dois déplacer imaginairement mon corps comme si j'étais « là-bas » afin d'avoir une autre expérience de la perception du monde. Ce processus est possible selon Husserl grâce à une médiation analogique, basée sur la similarité entre mon corps et celui de l'autre, de sorte que je peux transférer le sens que je donne à mon propre corps au corps de l'autre qui, à ce titre, ne peut jamais se donner complètement à moi. C'est pourquoi chaque apparition de l'autre dans mon champ de conscience est une esquisse de son propre être corporel, de son « *Leib* ». C'est notre ressemblance qui me permet de recevoir ces apparitions comme esquisses, mais c'est sa différence qui s'exprime finalement à travers celles-ci.

Néanmoins, pour le phénoménologue, c'est étrangement aussi le cas de mon propre corps. Husserl découvre que « ce même corps (*Leib*), qui me sert de moyen pour toutes les perceptions, me fait obstacle dans la perception de lui-même et il est une chose dont la constitution est étonnamment imparfaite[60] ». Ma corporalité est toujours perçue comme incomplète, car elle est autre que ce qu'elle apparaît, et je ne peux la saisir qu'à partir d'un écart qui l'empêche d'être identique à elle-même, l'écart entre mon corps en tant qu'objet physique (*Körper*) et mon corps en tant que corps vivant (*Leib*), l'écart entre ce qui est moi et ce qui est autre en moi. Cela condamne l'apparition de mon propre corps lui-même à l'esquisse, un irreprésentable hante toutes les présentations que je peux en avoir.

---

[58] Didier Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981, p. 58.
[59] Renaud Barbaras, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 1999, p. 24.
[60] Husserl, *Idées directrices*, tome II, p. 224.

L'esquisse en question est une ouverture à des possibilités multiples, il s'agit même, comme l'indique remarquablement Didier Franck, de « l'ouverture infinie de la constitution elle-même que Husserl tente de penser sous le concept d'excédent[61] », l'*Überschuss* :

> « Toute perception de ce type se transcende, pose plus que ce qui est lui-même là, que ce qu'elle rend à chaque fois *effectivement* présent[62] ».

La chair de l'autre aussi bien que ma chair relèvent toujours de l'excès, « la chair est source d'excédence, mais cette source est toujours excédente à elle-même, puisque sa constitution est toujours incomplète[63] ». Le corps est esquisse non seulement dans la mesure où il ne peut jamais être perçu d'une manière achevée, mais aussi du fait qu'il est un corps constituant de la phénoménalité du monde, tout en apparaissant comme faisant partie de ce monde. S'il y a esquisse du corps, c'est parce qu'il y a excès d'être dans ce qui apparaît, et dans ce que ce corps fait apparaître.

L'esquisse ne doit donc pas seulement être pensée dans son rapport à l'achèvement mais dans son ouverture à l'excédence. Le corps excède toujours ma conscience de lui parce qu'il conditionne même ma conscience du monde. Mon corps est en excès, car il me fait apparaître à moi-même, il fait apparaître le monde, et il me donne une infinité de possibilités d'être et d'avoir conscience de ce monde.

Or cette excédence est gravement brisée dans les sculptures de Khaled Dawwa. L'être n'excède jamais ce qui apparaît de masse avachie, et le corps qui se manifeste à travers les multiples dégradations identitaire, linguistique, événementielle et esquissale, ne peut désormais s'appréhender qu'en termes d'agonie.

... à l'agonie de la conscience

L'état de dégradation généralisée et irrémédiable des facultés de l'être que manifestent les statuettes de Khaled Dawwa est ce qu'on appelle communément l'agonie. Il ne s'agit pas du sens étymologique du mot renvoyant à un rapport agonistique, à une lutte avec la mort, ni du sens littéraire issu de l'Évangile selon saint Luc renvoyant à une situation d'angoisse et d'abattement spirituel. Le premier est l'objet de l'œuvre de Youssef Abdelki (étude 7). Le second apparaît dans toute sa force chez la sculptrice syrienne Randa Maddah, en particulier la série *A Hair Tie* montrant des personnages attachés par les cheveux et rongés de l'intérieur par la rumination de leur condition[64]. Chez Khaled Dawwa, l'agonie ne relève plus d'aucune lutte, ni d'aucun trouble. La langue arabe peut nous éclairer sur cette forme d'agonie, elle qui opère un glissement par rapport au français dans sa distinction de deux agonies, mettant en regard *al-nizaa*, qui correspond à l'agonie agonistique, et *al-ihtidar*, qui relève d'un autre ordre, celui de la pseudo-présence (*al-hadra*), de la zone confuse entre la vie et la mort. L'agonie des

[61] Franck, *op. cit.*, p. 162.
[62] Husserl, *Méditations cartésiennes*, § 55, traduit et cite cité par Franck, *op. cit.*, p. 162.
[63] Franck, *op. cit.*, p. 163.
[64] Voir ses œuvres sur son site randamaddah.com

personnages de Khaled Dawwa relève incontestablement d'un *ihtidar* sans émotion. La dégradation du corps sculpté y est le signe de la dégénérescence des facultés de l'être.

Si, comme nous l'a bien dit Heidegger, le visage sculpté nous montre à voir « la manière dont cette tête regarde le monde », la question devient : comment une conscience agonisante voit-elle le monde ? On peut, pour saisir cela, commencer par distinguer l'agonie de l'épuisement, tel qu'il est théorisé par Deleuze dans sa préface à *Quad* de Beckett[65]. Deleuze y pense l'épuisement par distinction de la fatigue. Cette dernière relève du devenir des corps soumis à la répétition d'un même mouvement : le corps des personnages se fatigue à arpenter le carré auquel est réduite la scène. Il fatigue au fur et à mesure de l'effectuation des trajets qui lui sont imposés. La fatigue est ce par quoi il devient incapable de réaliser ce qui est pourtant possible. L'épuisement en revanche ne concerne pas la réalisation effective, mais la production du possible. En évitant le centre, là seul où les corps peuvent se croiser, les personnages rendent toute rencontre, donc tout événement, impossible. Or, l'espace du carré comprend des possibles limités dont ils épuisent l'arpentage. L'épuisement est incapacité à possibiliser le réel qui se réduit alors à l'effectif.

L'agonie se situe comme l'épuisement dans un rapport aux possibles. Mais alors que le sujet épuisé est celui qui est limité aux possibles compris par une configuration du monde et est incapable de possibiliser, de créer du possible, le sujet agonisant chez Khaled Dawwa est celui dont l'appréhension des possibles compris par cette même configuration se dégrade, jusqu'à devenir incapable de concevoir autre chose que l'existant. La conscience agonisante régresse des possibles au réel.

Pour comprendre cela, revenons à l'essence physique de l'agonie. Dans l'agonie, la dégradation des corps n'est pas indexée à un mouvement ni à une cause extérieure : c'est au lit et malgré tous les soins reçus par le corps de l'agonisant, que la respiration peine, que le pouls ralentit, que la pression artérielle s'affaiblit jusqu'à devenir indistincte. Les forces de la vie se retirent et cèdent progressivement la place aux forces de l'inerte : la peau se couvre alors d'escarres, les bronches s'encombrent, le teint jaunit, l'haleine putréfie. Et cette dégradation du corps n'est pas seulement ressentie, elle dégrade le rapport au monde lui-même. En effet, si la construction mentale de l'objet suppose que le sujet puisse tourner autour de lui ou le faire tourner entre mes mains, le donnant ainsi à apparaître sous différents angles et à saisir à travers ses esquisses, le corps sans force de l'agonisant n'est plus apte à ouvrir le monde. Les choses s'aplanissent, l'autre à la place duquel l'agonisant n'a plus la force d'aller se placer se dégrade en corps objectif, en pure étendue douée de mouvement mais pas d'intentionnalité. Ce qu'il fait est encore perçu, mais ses gestes ne sont plus anticipés. Et le corps propre lui-même est là, ressenti, souvent douloureux, mais n'est plus présence au monde. La conscience agonisante peut alors être dite hébétée, par comparaison avec les états de conscience vide et de désorganisation cognitive qu'expérimente le schizophrène. Dans l'hébétude, les données des sens arrivent encore à la conscience, mais non grâce à la focalisation de l'œil sur un objet, mais du simple fait de l'ouverture de la pupille pourtant inerte. La conscience n'est plus active, elle ne lie plus l'image reçue au souvenir d'autres perceptions, elle ne l'ordonne plus dans des catégories.

[65] Gilles Deleuze, « *L'épuisé* ». *In* **Samuel Beckett,** *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.

Progressivement, le donné de la conscience subit le même sort que la matière, il se désorganise et se disperse.

La fin du potentat de Khaled Dawwa est alors proche de celle que connut la figure mythique du roi Salomon dans sa version coranique bien singulière. La sourate 34 décrit l'empire tyrannique de Salomon sur les djinns qu'il soumet à des labeurs harassants, les employant à lui construire des temples, des statues, des « plats spacieux comme des citernes », tout cela sans relâche sous peine du châtiment des enfers. Le peuple des djinns travaille alors terrorisé par la surveillance implacable du roi dont ils n'espèrent alors que la mort. Or, celle-là même va se révéler singulière. Dieu dit ainsi :

> « Quand Nous eûmes sur [Salomon] décrété la mort, il n'y eut pour la trahir que la bête de la terre, qui rongeait son spectre. Lorsqu'il s'écroula, les djinns surent d'évidence que s'ils avaient connu le mystère, ils ne seraient pas restés livrés au châtiment de vilénie » (34:14).

Salomon est le potentat qui l'est demeuré jusqu'à déborder sur la mort. Car il tenait encore debout, appuyé sur son bâton, bien qu'il était déjà mort. Sa conscience s'était retirée du monde, avait abandonné son corps aux forces de l'inerte, il ne manquait plus qu'une pichenette pour renverser ce corps. On peut dire alors que c'est à la manière du termite du récit de Salomon que Khaled Dawwa traite les potentats qu'il sculpte : il les ronge.



Trois étuis

Couleurs sur fer – 93 × 43 cm – 2019

Akram Swedaan

Artiste autodidacte, il pratique avant 2011 la calligraphie et la décoration d'intérieur et sur verre en marge de son travail dans le domaine des téléphones portables. Habitant de Douma, il participe à la révolution contre le régime de Bachar al-Assad et est incarcéré six mois en 2012. Depuis, il rassemble les déchets des obus et de munitions dont il fait le support matériel de son art. Lorsque le régime prend le contrôle de la Ghouta orientale en 2018, il est déplacé vers la ville de Bab dans l'arrière-pays d'Alep où il continue son projet de « dessiner sur la mort ». Il participe virtuellement à une quinzaine d'expositions à travers le monde. Des musées convoitent ses pièces, mais elles ne sont pour le moment visibles que sur internet, en particulier sur sa page Facebook « *Painting on death* » : facebook.com/painting.on.death/

Étude 4. Le chiffonnier de la destructivité

> « *Un temps pour jeter des pierres, et un temps pour les amasser* ».
>
> *L'Ecclésiaste,* 3:5.

Un certain art décoratif

Trois étuis, supports décorés dans la manière traditionnelle à l'art islamique. Tout y est : calligraphies, arabesques, motifs géométriques, dans une variété qui recouvre toute la surface disponible. Chacun des trois étuis développe ses motifs autour d'une couleur primaire, respectivement le vert, le bleu et le rouge. Chacun possède ses motifs spécifiques : frises, dorures et médaillons pour le vert ; arabesques végétales et calligraphie majoritairement cursive pour le bleu ; motifs géométriques et écriture coufique carrée pour le rouge.

Les motifs décoratifs dessinés à la colle pigmentée ne viennent pas seulement relever une ligne, signaler le pourtour, ou habiller le corps de l'objet décoré. L'art a parfois horreur du vide, il faut alors que les motifs occupent l'intégralité de la surface. L'ustensile s'en trouve ainsi transformé en œuvre d'art. Pour reprendre la distinction hégélienne, au lieu que les ornementations appartiennent à l'ordre des arts asservis, ne venant qu'esthétiser un ustensile doué d'une fin extérieure, les pièces ornées accèdent à la dignité de l'art libre[66] : elles valent pour elles-mêmes – niant, et c'est fondamental nous le verrons, la finalité propre de l'objet. Elles passent d'un rôle décoratif à un statut spirituel : elles deviennent la représentation sensible d'une idée.

Chacun des étuis explore un thème fondamental : les médaillons sont les lieux habituels des noms sacrés, ceux de Dieu, de la famille du prophète ou des califes de l'islam ; les arabesques végétales préfigurent les beautés du paradis ; l'écriture coufique géométrique permet d'imprimer à même la structure d'un dallage mural les quelques mots de la profession de foi. Akram Swedaan, alias Abo al-Foz dans son pseudonyme révolutionnaire, revisite ces thématiques fondamentales de l'Islam à travers ses trois étuis. Sur l'étui vert, il élève en sacralité les noms des villes syriennes détruites en les inscrivant dans les médaillons comme il est d'usage pour les mots saints : Douma, al-Zabadani, Jobar, Alep, Hama, Barzeh, la Ghota orientale, Idlib, Daraa, Darayya, Damas-sud, Deir al-Zor, Tadmor. Sur l'étui bleu, il trace un slogan révolutionnaire qu'on peut lire sur la base de l'étui, et qui est écrit en calligraphie *thuluth* traditionnelle comme une promesse de paradis : « Révolution jusqu'à la victoire ». Ce mot d'ordre a engendré tout un monde insurgé, évoqué lui aussi dans les mots en écriture cursive inscrits sur les contreforts de l'étui, mots de la révolution : espoir, patrie, dignité, réfugié,

[66] Voir Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome I, trad. Charles Bénard, revu et complété par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Livre de poche, 2013, p. 57.

assassin, humanité, Dieu, citoyen, et slogans qui les prolongent : « révolution pacifique » « dégage ! », « le peuple et l'armée main dans la main », « le peuple veut la chute du régime », « la mort mieux que l'abjection », « mère de martyrs, nous sommes tes enfants », « le peuple syrien n'accepte pas l'humiliation », « liberté et rien d'autre », « le peuple syrien est un héros ». C'est le lexique répondant aussi à la répression qui, malgré sa sévérité, n'aura pas le dernier mot, comme le signalent les fleurs de jasmin, fleurs de la révolution qui grimpent progressivement le long d'un huit, remémorant le huitième anniversaire de la révolution en Syrie en mars 2019, et lui donnant par la même occasion le signe de l'infini. Enfin, sur l'étui rouge, on lit des engagements qui ne relèvent pas à proprement dit de la transcendance religieuse, mais qui constituent des maximes d'une éthique humaine calligraphiées comme des principes de foi : « non au meurtre », « oui à la vie », « non au terrorisme », « oui à la patrie », « non au déplacement forcé », « nous sommes pour la paix, non pour la guerre ». Akram Swedaan a créé chaque étui pour une occasion particulière : le premier, réalisé à l'issue de son propre déplacement, est en l'honneur des déplacés de toutes les villes bombardées, le deuxième fut peint à l'occasion du huitième anniversaire de la révolution, et le troisième pour la journée mondiale de la langue arabe que le vocabulaire révolutionnaire vient enrichir.

Le langage de l'art décoratif de l'Islam classique exprime désormais la guerre en Syrie. Mais n'y a-t-il pas un goût déplacé à exprimer dans un vocabulaire si classique qu'il en est devenu intemporel une réalité tragiquement moderne ? Ce serait oublier l'effet de voilage de cet art de l'ornement généralisé. Les plans de motifs décoratifs font disparaître sous la surface ornementée le volume de l'objet peint. L'œil occupé par le dédale des lignes géométriques ou d'écritures, et par le tressage des rameaux floraux, glisse sur cette surface sans chercher à la pénétrer. Cette réduction dimensionnelle se poursuit du plan à la ligne du fait que l'œil est appelé à épouser la trajectoire d'une certaine ligne, d'une certaine phrase ou d'une certaine ramure et, suivant ainsi un fil, ne voit plus le tissu. Les arts de la ligne, qu'il s'agisse des arabesques végétales, des entrelacs géométriques ou de la calligraphie, font oublier les différences entre les parties d'une surface pour former un maillage serré sur lequel glisse le regard et lui propose même une dynamique linéaire. Ces arts sont alors l'opposé rigoureux des arts de la perspective. À l'inverse de l'instauration d'un point de fuite qui oriente vers une profondeur infinie la platitude de la surface, et donne à croire au volume quand il n'y a qu'un plan, les motifs islamiques font régresser l'œil du volume au mur-plan, et de ce mur-plan à l'unidimensionnalité de la ligne en dirigeant le regard à travers ses entrelacs infinis. L'objet volumineux se trouve alors oublié dans une esthétique du voile qui forme un « écran tendu entre le visible et l'invisible[67] ».

Cette « esthétique du voile », pour reprendre l'expression de Dominique Clévenot, Akram Swedaan la mobilise pour dissimuler le support insoutenable de son art. Car, les étuis ne sont pas les vases de cette vaisselle de verre fin sur laquelle s'épanouit le raffinement des arts décoratifs sous l'Islam califal, mongol ou mamelouk, ils sont les douilles d'obus largués par les bombardiers du régime sur la ville de Douma dans la Ghouta, arrière-pays à l'est de Damas, où Akram Swedaan vivait jusqu'à l'évacuation de la ville en 2018 et son déplacement vers l'arrière-pays d'Alep. La ville située à 9 km de la capitale vit se réfugier un certain nombre

[67] Dominique Clévenot, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 170.

d'opposants politiques tels Yassin al-Haj Saleh, Razan Zeythouneh, Wael Hamada, Samira Khalil, Nazem Hammadi – les quatre derniers ayant depuis été enlevés par l'Armée de l'islam en 2013 – et devint un lieu important de création. De nombreux comités citoyens y furent constitués, ainsi que le Centre de documentation des violations des droits de l'homme en Syrie. Mais la proximité avec la capitale en fit aussi une cible privilégiée des bombardements. Surtout que l'Armée Syrienne Libre y était présente depuis janvier 2012 puis que s'y forma l'Armée de l'islam en septembre 2013. Les raids aériens des armées syrienne puis russe y étaient alors incessants. La ville détruite se transforma en un parterre de bombes. Et Akram Swedaan les ramassa, puis les décora. Son art est alors un art du recouvrement. En cela, il est comparable à Nour Asalia (étude 10). Mais alors que cette dernière recouvre les membres abjects des cadavres d'une voilette ou d'une résine transparente qui constituent une barrière au toucher, Akram Swedaan prive les explosifs de leur apparence visuelle sans pour autant être capable d'en désamorcer la puissance matérielle. Sur ces objets, Akram Swedaan pratique l'art du camouflage, entendu que le camouflage consiste à dérouter le regard et à l'empêcher de saisir l'unité de la forme. Mais alors qu'habituellement, le sujet se camoufle pour n'être pas repéré par l'ennemi, lui camoufle l'objet menaçant pour qu'il ne soit pas reconnu comme tel. Par là, s'il ne place pas en sécurité, du moins, il rassure ; s'il ne préserve pas le monde englouti, du moins il en sauve les apparences, et ne redouble pas la souffrance avec la terreur.

Par rapport à la tradition, il ne se situe pas dans l'addition : il n'ajoute pas un élément supplémentaire à la vaisselle islamique – celle-ci a été détruite lors des bombardements –, il la renouvelle et la remplace par un nouveau jeu d'objets. Les étuis d'obus ne s'additionnent pas aux gobelets, vasques, chopes, bassins, aiguières, ils sont les exemplaires d'une vaisselle inédite formée de douilles d'obus et de cartouches, de mines anti-personnel, de casques militaires et de grenades à goupilles qui constituent les éléments de ce set ménager d'une ville bombardée. L'art décoratif est l'art qui prend les ustensiles disponibles, ceux de la vie quotidienne, comme matériaux de création. Ces ustensiles ne sont plus des éléments de cuisine, ceux qui perpétuent la vie et permettent sa régénération quotidienne, ce sont les ustensiles propres à l'âge de la destructivité : obus, grenades et cartouches, armes à usage unique, à la fois instruments éphémères de destruction et déchets indestructibles laissés dans un monde désolé.

Si la décoration raffinée donne à la vaisselle décorative à la fois une préciosité et une fragilité, elle lui retire son usage instrumental pour en faire des objets ornementaux, elle la transforme en bibelots et mue les ustensiles du monde ménager en éléments de décor. La vaisselle destructive d'Akram Swedaan effectue le tour de force de muer les armes à usage unique en bibelots de décoration. Ainsi, non seulement il perpétue l'art traditionnel de l'Islam, mais il maintient également les traditions qui rythment la vie de son quartier : les mines anti-personnelles sont muées en citrouilles d'Halloween, les grenades à goupille en moutons de la Fête du sacrifice, les douilles de cartouche en canons de Ramadan, en sapin de Noël ou en bouquet de fleurs artificielles pour la Saint Valentin[68]. C'est ainsi que, dans une banlieue démunie de tout et livrée à la guerre, la vaisselle destructive d'Akram Swedaan permet de perpétuer les traditions et de continuer à célébrer les fêtes rituelles. À la différence de la

[68] [En ligne] œuvres publiées sur la page de l'artiste les 14 février, 5 mai, 10 août, et 31 octobre 2019, consultées le 24 mai 2020 : facebook.com/painting.on.death/

disposition macabre qui ramène tout à l'univers des cimetières, comme celle qui habite l'art de Omran Younis (étude 9), le décorateur des bombes, s'il était placé dans un cimetière, y verrait d'abord les fleurs qui poussent autour des tombes, et il les cultiverait pour que sans les nier, elles les recouvrent totalement.



Akram Sweedan, *Trois étuis*, détail.

Un certain art domestique

Avec la maquette à laquelle s'essaie également Akram Swedaan dans des œuvres comme ses églises orthodoxes slaves formées de cartouches de facture russe, le bibelot est un art de la miniature, du modèle réduit, un art qui adoucit et apprivoise toute réalité. C'est littéralement qu'il pratique l'art de la domestication des éléments destructifs, il fait entrer par la porte ces intrus qui entraient par le toit, et il les intègre au foyer. Il leur fait hospitalité. En cela, son art doit être comparé à celui de Omran Younis (étude 9) et Nour Asalia (étude 10). Mais alors que ceux-ci donnent l'hospitalité aux morts, Akram Swedaan l'offre à la mort, aux cartouches ou aux obus qui ont libéré leur force destructrice. Nous l'avons dit, ces éléments ne se surajoutent pas à la vaisselle et aux bibelots anciens, ils les remplacent. Ils sont les éléments uniques d'un nouveau monde, le monde de la destructivité, les éléments au moyen desquels Akram Swedaan perpétue pourtant ce qui reste de la vie : il continuera à offrir des bouquets de fleurs rouges à son amour, fussent-elles artificielles et composées de cartouches vernies. Il a ainsi quelque chose de l'obstiné, celui qui poursuit sa fin malgré les remous de l'Histoire, qui instaure la finesse au milieu de la brutalité et qui reste impeccable malgré la barbarie.

Il serait cependant inexact d'affirmer qu'il tente de nous faire oublier la réalité meurtrière de sa vaisselle destructive. Si le voile ornemental cache la matérialité des obus et des cartouches, les motifs décoratifs les restituent comme éléments de sens, la réalité de la guerre y est explicitement affirmée. Le geste est donc dialectique : il la cache pour la réaffirmer. Nous l'avons dit, l'étui vert contient les noms sacralisés des villes bombardées, l'étui bleu les mots de la révolution réprimée, l'étui rouge les maximes de la cité des hommes. De même, le canon de Ramadan est certes une arme du passé, miniaturisée et ritualisée, mais il reprend la fonction de projectile de la cartouche utilisée pour son fourreau, et sur la mine anti-personnel transformée en citrouille d'Halloween n'est pas creusé un visage fantaisiste, mais est dessiné en ombre celui du président criminel Bachar al-Asad, la carte de la Syrie sacrifiée, le signal d'un bombardement ou le symbole des armes chimiques, souvenir de l'attaque au gaz Sarin sur Douma perpétrée le 21 août 2013. L'ornement ne cache donc pas la réalité qu'il décore. Il dissimule la masse menaçante de la bombe, mais il dépose alors sur ce volume domestiqué les mots graves des âpres combats. Il substitue à la fonction instrumentale la réalité signifiante. Or, le monde symbolique est ce qui casse l'obscénité de la présentation immédiate des choses, dont l'échec nous est bien montré par Ghylan Safadi (étude 5). Les mots se placent entre nous et les choses et les mettent ainsi à distance respectable. Quand la chose est terrifiante, celui qui se refuse à toute mise à distance se condamne au mutisme, ou se livre au cri inconsolable, comme chez Omran Younis (étude 9).

Le chiffonnier de Douma

L'art d'Akram Swedaan s'oppose radicalement à l'art bucolique qui se détourne de la réalité industrielle et la dissimule derrière le chant nostalgique de la vie pastorale. L'art bucolique masque le réel non pour le rendre supportable, mais pour détourner les regards, pour évader les consciences vers ces régions du monde qui ne sont pas encore marquées par les effets de la destructivité, qu'ils soient encore à sa marge ou plus résilients. L'art bucolique, tout réaliste soit-il, est un art de l'illusion. L'art décoratif d'Akram Swedaan, lui, est d'une lucidité radicale et constitue un véritable défi moral : produire à partir d'éléments menaçants un décor familier dans lequel on continue à se sentir chez soi.

Cette problématique de la destruction et du foyer occupe également une autre artiste avec laquelle il convient alors de mettre son travail en perspective, il s'agit de Marjan Teeuwen dont le travail *Destroyed houses* consiste en une série d'interventions sur des bâtiments délabrés et promis à la destruction, et dont elle range méticuleusement les décombres[69]. Chez les deux artistes, il y a bien production d'ordre à partir du désordre, de douceur sur la menace. Chez les deux artistes en outre, l'œuvre est double, d'une part un travail sur la destruction, respectivement les explosifs et les bâtiments délabrés, et d'autre part le cliché photographique de l'arrangement réalisé qui contient souvent chez Akram Swedaan une attention au jeu des ombres et des lumières. Son arbre de Noël, par exemple, qui n'apparaît que relativement à une certaine orientation de la source lumineuse, fonctionne davantage en tant que cliché photographique que comme bibelot. Mais alors que Marjan Teeuwen investit temporairement

[69] Marjan Teeuwen, *Destroyed House*, Amsterdam, Valiz, 2017.

des bâtisses abandonnées, c'est l'habitat d'Akram Swedaan qui a été envahi par les explosifs avec lesquels il tente ensuite de ménager une coexistence. La photographie n'est pour lui qu'un moyen de faire voyager des œuvres qui ne pourront jamais passer un barrage de sécurité ou monter dans un avion. L'œuvre de Marjan Teeuwen en revanche relève plus du souvenir de vacances et appartient à ce tourisme morbide fréquent en art qui conduit les artistes à Sarajevo, à Gaza, ou sur tout autre théâtre du conflit des autres.

De ce tourisme, l'artiste Katya Assouad Traboulsi en a ouvert l'agence de voyages proposant toutes les destinations dans sa série « Perpetual Identities – the Shells » (2018). À l'issue de sa rencontre avec l'exotique Akram Swedaan, elle a conçu dans son intérieur bourgeois de la capitale libanaise, des ogives de décoration soigneusement sculptées dans divers matériaux (bois, terre cuite, plâtre, laiton, béton, etc.) pour être ensuite larguées sur le marché de l'art. Ses obus d'appartement y transportent des stéréotypes aussi bien que les cartes postales : la bombe russe épouse les traits d'une poupée gigogne, la bombe Sierra Leone la forme d'un masque africain, la bombe syrienne d'une marqueterie de nacre. Ses bombes viennent du monde entier, et loin de la semer, elles sont elles-mêmes amnésiques de toute guerre.

Il ne faut surtout pas voir en Akram Swedaan un adepte de l'art contemporain en recherche d'un produit sensationnel. Il est avant tout un décorateur classique qui maintient la possibilité de son art alors qu'il est devenu impossible. En mal de matériau dans une ville assiégée par l'armée, une ville pour laquelle l'électricité a été coupée et où rares sont encore les denrées qui y entrent, nombreux sont alors les artisans à exploiter ce fer qui tombe du ciel et à en fabriquer des poêles à bois, des sièges de toilette, des structures de motocyclette ou des balançoires et autres jeux pour enfants. On peut citer le cas d'Abou Ali Bitar al-Doumani, cousin par alliance d'Akram Swedaan et artisan-ferronnier qui reconstitue avec les matériaux des bombardements tout un orchestre : batterie, luth, percussions, xylophone, etc.[70] Il a pour homologue en Irak quelqu'un comme Wissam al-Fourati, luthier de profession réalisant ses buzukis avec des casques militaires en guise de caisse de résonnance. Bien sûr, la démarche n'est pas dénuée d'un geste politique, un geste d'une grande ironie. Ces artisans semblent lancer dans une fanfaronnade : « C'est un cadeau tombé du ciel ! Merci Bachar pour la livraison de fer ! » Comme l'artiste grotesque qu'est Mohammad Omran (étude 2), les œuvres produites sur le matériau des bombardements sont aussi des rires qui éclatent à même le terreau destructif.

Une telle pratique de la sculpture sur obus a toute une tradition dans la guerre moderne productrice de déchets destructifs. Il suffit de se référer aux magnifiques gravures sur étuis d'obus modelés pendant la première guerre mondiale. Comme Akram Swedaan, les fantassins terrés dans les tranchées exprimaient leur créativité sur le seul matériau disponible. Mais depuis, le tout-venant des guerriers est devenu le quotidien des civils : comme les machines sont sorties des usines pour envahir jusqu'aux appartements, les bombes ont quitté les champs de bataille pour occuper les places des cités et percer les toits des maisons. La pulsion créatrice n'a plus, pour s'exprimer, que des déchets destructifs pour matériau.

[70] Voir le documentaire de Azza al-Hamawi, *Fan al-baqa* (*Art of Surviving*), Eyenfilm documentaries, 2013. [En ligne] consulté le 17 avril 2020 : youtube.com/watch?v=xaa2SUxDfag

C'est bien au sein de la tradition de l'art de récupération qu'il convient de lire l'œuvre d'Akram Swedaan. Depuis Duchamp et Armand, l'art de la récupération pense le détournement des objets d'usages et l'esthétique des objets usagers. Comme la pratique du collectionneur, cet art refuse la mise au rebut de ce qui est hors d'usage et la logique de l'abandon. Surtout que la société industrielle a inventé un nouveau type de déchets. Auparavant, ceux-ci étaient uniquement formés des détritus organiques insérés au cycle économique, et constitués d'une part des excréments humains et des restes de l'alimentation pour former des boues de compost, et de l'autre des chiffons et des os destinés à la production de papier pour les uns et à la purification du sucre pour les autres[71]. La production industrielle y ajoute les produits chimiques indésirables dans la cité et non dégradables dans l'environnement naturel, principalement les polymères issus du raffinement du pétrole, plastiques en tout genre. La tendance immédiate pousse à leur exclusion, au déni de leur futur indésirable, et trouve son salut dans la poubelle qui les dissimule, la décharge qui les enfouit et dans l'incinérateur qui les fait partir en fumée, ou encore dans l'évier et la chasse d'eau qui les évacuent et le tout-à-l'égout qui mène leurs effets nocifs vers des mers lointaines. C'est à partir d'un de ces déchets industriels, le déchet peut-être le plus inquiétant de l'industrie guerrière qu'Akram Swedaan développe son art. Il abandonne la vaisselle fine et les bibelots délicats de l'ornementation classique pour des étuis d'obus en fer brut. Cet appauvrissement du support laisse à penser à une certaine proximité entre son art et celui de l'*arte povera*.

En effet, l'*arte povera* délaisse les matériaux nobles propres à l'art (la toile, le billot de chêne, le cube de marbre) pour se développer sur les matériaux pauvres de la vie courante. L'*arte povera* commence ainsi avec une certaine ascèse matérielle. Or, chez Akram Swedaan, cette ascèse n'a rien de choisi, elle n'apparaît d'ailleurs aucunement dans les formes qu'il peint qui, elles, sont surchargées. Son art relève davantage d'un *arte impotenza* que d'un *arte povera* : il fait avec les moyens du bord, et il fait ce que peut un artiste, presque rien, il travaille les apparences et crée de nouveaux regards. Et ce qu'il a n'est pas constitué d'un matériau modeste, ni même d'un bien à usage unique, d'un objet jetable. Si le matériau qu'il travaille a bien été jeté sur Douma, l'objet que récupère Akram Swedaan n'est pas pour autant jetable sans incidence. Ce sont des bombes !

Il convient donc de bien discerner les différents types de déchets industriels. On est habitué à les distinguer à partir de ce dont ils sont le déchet. Il y a alors, d'une part, l'objet d'usage usé par la répétition de ses emplois. Son débris conserve la forme initiale enrichie de la mémoire de ses usages, seule la fonction en est perdue. Et il y a, d'autre part, le bien de consommation à usage unique qui est détruit dans l'utilisation même. Il ne dure pas plus longtemps que le besoin qu'il satisfait, il est immédiatement usagé et ne forme alors plus qu'un résidu de matière. Tel est le cas du pain, du mouchoir en papier, mais aussi de la bombe. Or, ces biens de consommation jetables sont devenus les éléments incontournables d'une économie productiviste : leur usage unique permet un flux tendu de production, auquel fait écho un flux ininterrompu de détritus. La bombe est le paradigme de ces biens jetables. Non seulement parce qu'elle est utilisée et jetée dans un même geste, mais surtout parce qu'elle est destruction au

[71] Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017, p. 32.

carré : elle détruit en même temps qu'elle se détruit. Elle constitue ainsi le moteur idéal de la production industrielle. C'est pourquoi Günther Anders peut écrire :

> « La modernisation des produits et la guerre sont des phénomènes jumeaux qui s'intensifient l'un l'autre. Ils sont tous deux au service, chacun à leur façon, de la destruction des produits qui, pour sa part, garantit la continuité et la croissance de la production[72] ».

Paradoxe économique, « la fin visée par la production – sa propre destruction[73] », couramment appelée destruction créatrice, est le moteur même de la continuation de la production, et la cause de l'envahissement du monde par des déchets sans usage possible.

Mais cette première classification est effectuée du point de vue de l'utilisateur dans une économie de la production. Sa validité supposerait une adéquation des déchets à leur nature première d'objets. Or, si l'on se recentre sur les déchets, pensés alors du point de vue du chiffonnier dans une économie de la récupération, les catégories changent. Le chiffonnier est indifférent à l'objet originel, il peut même l'ignorer. Car il est des déchets qui n'ont jamais été présents dans son monde comme objets d'usage ou de consommation, mais toujours déjà sous la forme de rebuts. C'est le cas des déchets importés : la société qui les récupère n'en connaît pas la fonction. Ils ont alors une valeur d'échange qui les fait entrer sur le marché des biens, mais ils n'ont pas de valeur d'usage : au mieux, ils sont destinés à être recyclés, mais plus couramment à être enfouis ou incinérés[74]. C'est ainsi que la Syrie accueille des déchets nucléaires européens sans avoir jamais hébergé de centrale nucléaire[75].

Les déchets se présentent au chiffonnier comme matériaux premiers et éléments de la nature. Dans ce qu'il trouve, il y a surtout des choses sans usage, mais il y en a aussi auxquelles il peut trouver un usage soit comme éléments à bricoler, soit comme matériau à refaçonner. Puis, il rencontre des choses qui sont, elles, nuisibles, usantes, pour rester sur le même radical. Lui aussi les met au rebut, les exclut de son monde. Il doit s'en débarrasser pour ne pas être atteint par leur nuisance. Or, c'est justement ces derniers déchets usants, appelés souvent déchets ultimes, qu'Akram Swedaan, qui affirme précisément « peindre sur la mort », conserve et décore.

Par ce geste de récupération, on peut dire que son art relève bien de la pratique des chiffonniers : il fouille les débris pour en ressortir ce à quoi il redonnera, si ce n'est une fonction, du moins une place. Alors que le consommateur veut exclure du monde les éléments consommés, le chiffonnier les sauve et leur restitue un statut. Mais Akram Swedaan est alors un chiffonnier exceptionnel : il réintègre dans le monde les objets mêmes qui ne peuvent en faire partie, ceux qui étaient même destinés à en exclure les hommes. Au-delà du chineur auquel est souvent

---

[72] Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, trad. Christophe David, Paris, Fario, 2011, p. 283.
[73] *Ibid*., p. 284.
[74] Le film de Jamie Uys, *Les dieux sont tombés sur la tête* (1979) en donnaient une illustration truculente avec le destin d'une bouteille de soda chez les bushmans du désert de Kalahari.
[75] Voir l'article de Ṣadiq Abd al-Raḥman, « Ce que nous ignorons d'Abd al-Halim Khaddam », *al-Jumhuriyya*, 22 avril 2020. [En ligne] consulté le 28 juin 2020 : https://www.aljumhuriya.net/ar/content/-ما-لا-نعرفه-عن-عبد-الحليم-خدّام

ramené le chiffonnier[76], il constitue un chiffonnier ultime, un chiffonnier de la destructivité. Là où le consommateur n'attribue plus aucune valeur à un bien et le déclare alors immonde, là où le chineur trouve encore de la valeur à l'objet mis au rebut, et là où le chiffonnier en trouve au moins à ses parties ou à son matériau, le chiffonnier de la destructivité, lui, crée de la valeur pour que l'immondice refasse monde. Le chiffonnier de la destructivité a affaire à des destructeurs ou des souvenirs de destruction, des objets menaçants ou assassins. Son génie est alors de faire monde avec des objets d'usage qui ne sont pas sensés faire monde, ce qu'il réussit à faire en neutralisant leur apparence.

Ce monde qu'il aménage constitue alors une nouvelle forme de ruines qu'il convient de distinguer des autres formes connues. Ce ne sont bien sûr pas les ruines antiques dont parlent les romantiques du XIX^e^ siècle, ruines dépeuplées d'une société passée d'où toute entreprise humaine s'est retirée et qui rend à l'apaisement le conflit entre la nature et la civilisation. À côté de ces ruines désertées, il existe des ruines peuplées. Ces ruines sont également des décombres de civilisation, mais des décombres hâtés. Ce sont les ruines du capitalisme, dont parle Anna Tsing[77] : les forêts surexploitées, les gisements de ressources épuisés, les villes-usines d'une production désormais obsolète, les zones irradiées des essais ou des catastrophes nucléaires, ensemble de cœurs économiques qui ont perdu leur rentabilité, sont devenus des marges mais où une société interlope s'est installée et où la vie continue malgré tout. Dans ces ruines, c'est la production elle-même, et non son abandon, qui est destructrice des conditions de sa continuation, et la vie qui y perdure se contente alors sobrement des restes.

La troisième forme de ruines est la ruine de la destructivité, celle que l'artiste Thomas Hirschhorn appelle les « ruines pleines d'hommes[78] ». Il s'agit des terrains des guerres modernes, qui ne sont pas des « champs » de bataille, mais des zones urbaines, cibles de bombardements massifs. En un sens, toute guerre est devenue civile. Ces ruines sont l'antithèse des ruines antiques : non plus un lieu d'accalmie du conflit entre la civilisation et la nature, mais, comme les ruines capitalistes, l'épicentre de l'ébranlement industriel de la Terre. Toutefois, elles ne sont pas non plus les restes d'une production dépassée, mais le lieu actuel d'une certaine production, une production de ruines justement. Car le bombardement des villes est à la fois l'occasion saisie d'écouler les produits de l'industrie de guerre et l'occasion créée d'une reconstruction à venir. La destruction n'y est plus seulement celle des conditions de perpétuation, mais des œuvres elles-mêmes de la civilisation. La destruction des villes conte la promesse perverse de leur renouvellement économique, et parfois aussi de leur renouvellement démographique et ethnique. Elle constitue une destruction créatrice, rentable économiquement

---

[76] Voir par exemple Monsaingeon, *op. cit.*, p. 178-179 : « La figure du chiffonnier, emblème d'un imaginaire d'hybridation, illustre une relation à ce qui reste sur le mode du dialogue entre la chose déchue et son milieu d'accueil, naturel ou non, humain ou non. Sur le mode d'une présence au déchet, d'un attachement et d'un compagnonnage plutôt que d'une éradication ». Ou encore Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin », *Archives de Philosophie*, 75-3, 2012, p. 425 : « Le chiffonnier [s'intéresse] aux rêves brisés qui gisent sur le macadam et non pas dans les étoiles, aux objets qu'il peut y collectionner selon un ordre qui subvertit le fétichisme de la valeur d'échange ».

[77] Anna Tsing, *Le champignon de la fin du monde*, Paris, La découverte, 2017, p. 22.

[78] Thomas Hirschhorn, « La destruction des œuvres d'art », intervention orale au Centre Georges Pompidou, le 18 octobre 2014, minute 47'. [En ligne] consultée le 1er juillet 2020 : dailymotion.com/video/x3b1vqc

et inquiétante humainement. Günther Anders l'expliquait ironiquement à propos de la guerre du Vietnam :

> « Ce que l'industrie préfère, c'est la *guerre sûre*, la guerre sur la durée de laquelle on peut compter pendant des années comme sur un fond solide, c'est-à-dire une guerre du type de celle du Vietnam, qui peut s'achever par une défaite militaire puisque […] elle est une victoire triomphale de la puissance industrielle en guerre, une "consumation" maximale de produits jetables. De ce point de vue, le Vietnam n'a été qu'en apparence l'ennemi des USA. En vérité, qu'il l'ait voulu ou non, il était son meilleur client, et ainsi son meilleur allié[79] ».

L'ennemi politique est ici un allié économique puisqu'il permet l'écoulement des surplus de production. Anders ajoute en note que l'énorme quantité de métal tombée sous la forme de bombes (trois fois plus que ce que les États-Unis ont jeté pendant la 2e guerre mondiale selon les estimations qu'il suit) était alors récupérée au sol par des Vietnamiens pour leur artisanat, se servant ainsi de leur ennemi « comme d'un livreur travaillant gratuitement[80] ». Ces Vietnamiens constituent alors aussi des chiffonniers, retrouvant la valeur productive du matériau dans l'objet destructeur. Cela signifie surtout que les ruines produites par les bombardements et les déchets des bombardements constituaient désormais les éléments constitutifs de leur monde. Ce troisième type de ruines n'est pas composé des restes de la civilisation humaine usés par le temps ou des miettes de l'appétit extractif des ressources de la Terre, mais des éléments destructifs eux-mêmes.

Le problème reste que la capacité de ces derniers à constituer le matériau à partir duquel élaborer un monde est limitée. Ils conservent un caractère menaçant par leur apparence. Ces ruines tiennent le paradoxe maximum d'être au centre de notre monde et, pourtant, d'être composées d'éléments menaçant le monde.

De la vanité à la collapside

Intégrer de tels restes dans le foyer contient alors un sens qui ne peut être ramené à la récupération des déchets ménagers. Pourtant, pour comprendre un tel geste, il est nécessaire de le situer au milieu des rapports aux déchets. Pour Gay Hawkins, l'attitude envers les déchets, leur expulsion ou leur réintégration au monde vécu est un geste qui relève du rapport à la mort :

> « Ressentir que nous sommes dans le monde et du monde, ni séparés de lui, ni en son centre, demande de ressentir nos similitudes et interdépendances avec les déchets (*waste*). Cela demande de ressentir l'inévitabilité de notre propre usure (*wasting*). Les choses usagées (*wasted*) dans leurs stades variés de délitement – putréfiées, cassées, délaissées – parlent du temps et des fins. J'ai ainsi dit qu'être aveugle au déchet et à sa matérialité revient à être aveugle à la mort et à la perte. Le refus de prêter attention au déchet est

[79] Anders, *op. cit.*, p. 282.
[80] *Ibid.*, p. 282.

aussi le refus de prêter attention à la finalité de la vie. En ce sens, le déchet définit le champ de l'éthique[81] ».

L'éthique est, selon Gay Hawkins, à distinguer de la religion : elle n'est pas une recherche de rédemption, mais le développement de modes d'acceptation de la perte. Car les déchets sont emplis d'une « dimension métaphysique », leur présence tient lieu de celle de la mort[82]. La finitude des produits est le signe de la finitude de l'existence. Le déni de cette dernière finitude requiert alors l'expulsion des déchets au profit d'un monde ne manifestant que du neuf, alors que son acceptation passe par sa mise en présence symbolique dans la réintégration des déchets.

La réflexion sur les déchets fait donc office de *memento mori*, équivalent dans le discours éthique de la vanité en art. En effet, la vanité est l'objet qui rappelle aux êtres leur néant, aux vivants l'inéluctabilité de la mort. La vanité par excellence est le crâne posé sur la table, compagnon des moines comme en témoigne le portrait de l'Abbé de Rancé par Hippolyte Rigaud (m. 1697). Devenue un genre artistique à part entière dans le premier tiers du XVII^e^ siècle, notamment en Hollande, elle fleurit avec des œuvres comme celles de Jacob De Gheyn le Jeune ou de David Bailly. Des natures mortes comme les compositions florales ou les corbeilles de fruit, par la corruptibilité imminente des éléments qui les constituent, relèvent aussi de cet art de la vanité et rappellent à l'homme sa finitude.

Les étuis d'Akram Swedaan ne sont pas exactement une nouvelle forme de vanité. En intégrant au mobilier des douilles de cartouches, de mines ou d'obus, il ne place pas constamment sous les yeux du sujet un objet qui lui rappelle sa finitude et sa condition de mortel, mais un objet qui lui indique sa situation menacée, sa condition d'assassinable. Il ne faut donc pas tant appeler cet objet une vanité, allégorie de la destructibilité qu'une collapside, allégorie de la destructivité.

La collapside nous apparaît déjà à un niveau plus élémentaire, et une métonymie de la destructivité a déjà conquis le quotidien des hommes sous une forme iconographique bien connue. Nous parlons du paquet de cigarettes posé constamment, avec les clefs et le téléphone, à portée de main, sous des yeux qui reçoivent en permanence depuis les années 2000 le message « fumer tue », accompagné parfois d'un cliché de lèvres meurtries, de poumons calcinés ou de doigts gangrénés. Si l'abus de cigarettes est dangereux pour la santé, bien sûr, fumer ne tue pas. Il faut donc adopter une lecture symbolique de ce message qui nous dit : « Dans tes actions les plus bégnines, tu te fais du mal à toi et aux autres en croyant te faire du bien ». Et le choix de la cigarette comme lieu de symbolisation de la destructivité banalisée est particulièrement parlant : « À chaque respiration, ce n'est plus la vie, mais la mort que tu inhales ». Le paquet de cigarette est une collapside légère, au même sens où la composition florale et la corbeille de fruits sont des vanités légères : il ne place pas le sujet devant sa fin, mais il lui rappelle le processus de production de sa disparition de la même manière que les fleurs coupées ou les fruits récoltés manifestent le processus de corruption en train de se faire.

Car la collapside véritable, ce sont les étuis d'obus qu'Akram Swedaan installe au cœur de son foyer. Ils manifestent à l'homme le caractère profondément destructif de ses productions et la

[81] Gay Hawkins, *The ethics of waste*, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 2006, p. 122, notre traduction.
[82] *Ibid*., p. 13.

menace d'anéantissement qu'elles font peser sur lui. L'obus lui dit : « La destruction, voilà tout ce que nous produisons ». Et il ajoute, cruel : « Si je t'ai manqué cette fois-ci, le prochain sera pour toi ».

Il convient pour finir de comparer le symbole de la destructivité avec l'objet de la vanité. Alors que le crâne est la matière inerte de celui qui fut un esprit vivant, le reste de sa destruction par le temps, l'étui d'obus est le reste d'un objet destructif, au sens où sa finalité est de détruire et qu'il la réalise en se détruisant. Vanité et collapside sont des supports méditatifs. Ils ont pour fonction de rappeler une vérité fondamentale et d'empêcher l'esprit de s'en écarter. Ces deux vérités, la destructibilité de la vie humaine et la destructivité de la civilisation contemporaine, ont pour point commun de manifester le temps qui passe comme un sursis : bientôt, tu seras mort. Mais le rapport à ce sursis est tout différent. L'attitude métaphysique dans laquelle place la vanité consiste à désormais vivre comme si l'on était déjà mort, pour reprendre la formule de Jankélévitch à propos de la philosophie de Platon, à précipiter la fin en se disposant à la mort. Le crâne contamine alors de son dénuement la cellule du pénitent où il est posé, l'initiant à la conversion. En revanche, la collapside place Akram Swedaan dans une attitude éthique qui consiste à agir sans cesse pour maintenir un semblant de monde, à créer même sur la mort, à la déguiser en vivant lorsqu'elle est déjà là. En cela, il se distingue des trois premiers artistes qui, eux, précipitent la fin du principe destructif. Lui, il tend plutôt à en différer la menace.



Le dernier repas

Huile sur toile – 80 × 135 cm – 2015

Collection privée, Alma Salem

Ghylan Safadi

Peintre, sculpteur et graveur né à Soueïda en 1977. Diplômé de la Faculté des beaux-arts de l'Université de Damas en 2002, il organise différentes expositions personnelles et collectives, et ses œuvres sont présentes en Syrie, au Liban, au Bahreïn, au Koweït, au Canada, en Allemagne et en France. En 2008, il fonde le centre Qimma pour l'enseignement de l'art et de l'art dramatique à destination des enfants à la ville de Soueïda. Depuis 2015, il vit à Beyrouth. Ses œuvres sont consultables sur sa page : facebook.com/GhylanAlsfdy/

Étude 5. Entre obscénité et discrétion

> *« Elle ne croit pas au péché, elle ne croit pas non plus à l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde. Mais, au moins, à ce qu'est le monde, autant qu'il est en son pouvoir, elle, Antonia V., n'ajoutera rien ».*
>
> Jérôme Ferrari, *À son image*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 183.

Obscenus, dépravation de mauvais augure

Le tableau montre une scène de dépravation. On imagine la bourgeoisie damascène lors d'une soirée de débauche dans quelque villa luxueuse jusqu'où parviennent les échos des bombardements de la proche Ghouta. À moins qu'il ne s'agisse d'un vernissage à Beyrouth où Ghylan Safadi vient d'arriver, fuyant l'oppression, mais poursuivi par les échos de la guerre qui résonnent encore en lui.

La soirée n'est pas orgiaque, y règne la même frugalité que dans les soirées mondaines aux tables couvertes de ces amuses-bouches qui ne remplissent pas les ventres. Ici, pour tout repas, quatre escargots alignés comme les coupelles de gâteaux-apéritifs. Sur la droite de la table, un roi-clown est occupé à arranger sa couronne, à la consolider sur sa tête, tournant tout autant le dos au peuple des dépravés que délaissant son lointain interlocuteur téléphonique. D'ailleurs, celui-ci ne répond plus. Pour les dépravés, nus, debout derrière la table, presque sur la table, la fête bat son plein. Deux couples au centre forniquent ou, du moins, en jouent la mascarade : le baiser fougueux ne donne lieu à rien de plus, vu que le sexe de la femme n'est pas tourné vers l'homme mais vers le spectateur ; et la sodomie active est simulée par une femme. À la gauche de ce centre, un homme, le pied sur la table, souffle dans un cornet, déclenchant ainsi le déhanchement d'une danseuse. À droite, trois personnages se moquent des forniqueuses, même si la présence de l'orgueilleuse au miroir leur fait obstacle. Au second rang, arrière-plan de ce tableau serré, le centre est dominé par une séduction qui désespère la femme, dans une posture comparable au damné peint par Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine : elle couvre un œil de sa main, mais ne peut plus se cacher sa destinée que voit le second œil. À gauche, un homme brandit un immense verre de vin, à droite une femme mord dans un énorme poisson. C'est une débauche soignée dans laquelle la table et les roses reçoivent le ton rouge qui caractérise l'obscénité de la scène : c'est le rouge des sexes et des tétons des femmes. Et ce rouge forme un contraste inquiétant avec le vert cadavérique des corps : déjà morts, les débauchés se livrent à une ultime luxure ; sans vie, ils recherchent désespérément une jouissance charnelle. Depuis 2011 et jusqu'à ce tableau, le noir dominait la peinture de Ghylan Safadi. Puis, il a éprouvé un grand besoin d'une orgie de couleurs. Mais ce qui est sorti, ce n'est qu'une débauche, et des couleurs aux éclats funestes, comme chez Omran Younis (étude 9).

Il conviendrait mieux de parler de dépravation et de dépravés que de dé-bauche et de dé-bauchés, car les personnages sont bien affairés, affairés à festoyer, et la couleur n'est pas ici un apaisement ni un congé pris à la noirceur. Parler de convives serait aussi déplacé. De la convivialité, il n'en est aucune – nous le reverrons, mais déjà de la vie, il n'en reste qu'un sursis. Tel est le paradoxe du tableau, et des situations catastrophiques en général : la fin est inéluctable, la mort est certaine, pourtant l'opulence règne encore et la vie bat son plein. Dans la situation catastrophique, la fin surgit au milieu de l'opulence et, souvent, à cause de l'opulence elle-même, qu'il s'agisse de la crise de foie dans les orgies ou du déclenchement de la guerre dans la montée aux extrêmes des industries de l'armement. En revanche, dans ce tableau, les canons grondent déjà au loin quand la fête est lancée. D'où vient alors cette étrange idée de festoyer quand la guerre fait rage ? Les orgies romaines durant lesquelles les convives apportaient du cimetière un cadavre fraîchement déterré et l'installaient en convive de choix au milieu de la table auraient été bien tristes si les vivants s'étaient identifiés à ce mort. Au contraire, ils disaient au cadavre : « Nous, nous sommes bien vivants et comptons le rester ! » Une première explication pourrait être cette même désidentification, l'étrangeté sociale et politique des dépravés à l'intérieur et des combattants à l'extérieur : les affaires ne font pas de politique, la guerre est un commerce comme les autres. Pourtant, quand c'est le pays tout entier qui est à feu et à sang, la neutralité du négociant devient vite, à son tour, intenable.

Une seconde explication consiste à voir dans la fête l'érection d'une protection contre la menace. Un autre tableau de Ghylan Safadi nous permet d'abonder dans le sens de cette diversion. Il s'agit d'un dessin représentant un thème proche : un bal masqué en plein air **1**. Mais dans ce dernier, les noceurs n'occupent pas tout le tableau, ils semblent même s'écarter de la partie droite où se tient, sous la lune, une mendiante. On les imagine alors hausser la voix, s'enthousiasmer de leurs travestissements médiocres pour que la présence de la mendiante ne vienne pas faire intrusion et troubler la fête de sa trop modeste réalité : elle risquerait d'en révéler le scandale et la futilité. Il s'agit donc de parler fort pour ne pas entendre l'intrus qui frappe à la porte, pour le repousser hors du champ de la conscience. Le rire se fait alors sonore, il n'est plus la décharge incontrôlée d'une énergie mentale, mais la production forcée d'un volume sonore. Le rire se réduit au bruit qu'il fait, en remplacement du cri. Aussi, dans la scène de dépravation, se sent-on comme à bord du *Titanic* : la fête était à son acmé quand le navire percuta l'iceberg, et les huit musiciens de l'orchestre redoublèrent alors d'efforts pour calmer la panique du naufrage. Il y a cependant fort à douter que les passagers, eux, dansaient encore. Il est en effet des situations dans lesquelles le *business as usual* devient intenable. Quand les canons grondent, on ferme les fenêtres, on met de la musique et on danse sans penser à rien. Mais le problème est que les canons ont une force intrusive, et les noceurs n'ont pas le sens de l'hospitalité de Omran Younis (étude 9) qui accueille jusqu'aux cadavres.

Comment alors les dépravés de Ghylan Safadi réussissent-ils à faire la fête ? Comment une telle joie, manifestement non mêlée de tristesse est-elle encore possible ? Comment est-elle possible dans un monde en destruction ? Il ne reste d'autre choix que de trouver une cause de joie située hors du monde. Le verre de vin doit être levé bien haut, et vidé sec pour s'évader. Il faut s'étourdir pour se dissocier du monde et se tourner vers d'autres mondes que celui qui existe. La religion, bien que porteuse d'un au-delà, n'est plus d'un grand soutien. Comme le dit si bien

Günther Anders, la religion n'est plus que « le café du peuple [83] ». Et il faut le suivre quand il renverse alors la fameuse formule de Marx qui devient : « L'opium est la religion du peuple [84] ». Là où la religion proposait du sens qui inscrivait l'espérance dans l'état le plus désolant du monde, l'opium propose des « cachets et piqûres de transcendance [85] » qui s'accommodent même de la désolation profonde :

> « Personne n'est jamais redescendu d'un trip en disant qu'il avait expérimenté l'absence d'absurdité ou, en termes positifs, un "sens", celui du monde ou celui de sa propre existence. Tous ne parlent que du bonheur qu'ils auraient expérimenté. Celui-là est manifestement absolu, ce qui signifie qu'il n'a rien à voir ni avec le sens ni avec l'absurdité. Pas de doute : l'état qui s'oppose à l'insupportable "vide de sens" n'est pas la "possession de sens", mais le bonheur et, pour être plus précis, le "bonheur plastique" – un bonheur produit artificiellement [86] ».

Le trip propose la satisfaction que le monde ne peut plus offrir. Ou plus lucidement, la chimie a même inventé une expérience virtuelle d'une intensité à laquelle le monde ne nous a jamais élevé. Après un trip, une chose devient certaine, le monde ne sera jamais à la hauteur.

> « Ce qui – puisque la possibilité d'une catastrophe universelle croît chaque jour, et est reconnue par de plus en plus de monde chaque jour – n'est pas seulement déconcertant, mais également révoltant. Mais si l'on chancelle plein d'euphorie et non de peur face à cette fatalité, ce n'est pas parce qu'on ignore le danger (tout en le connaissant), c'est parce qu'on le connaît [87] ».

C'est en effet parce qu'on sait que le monde n'est plus source de joie qu'on se tourne, en grande désolation, vers la seule joie encore disponible, la magie de la chimie qui va ajouter aux restes du monde des visions psychédéliques, et produire une réalité augmentée qui compense sa diminution effective. Alors, on en viendra même à ne plus désirer le monde, comme l'héroïnomane qui sait que le bonheur est ailleurs. Le jouisseur apocalyptique entretient une certaine analogie avec le désespéré dont parle Najah al-Bukai (étude 6) : celui-ci ne désire plus la vie et appelle alors la mort de tout son cœur, et celui-là ne désire plus le monde qui fait pâle figure auprès des paradis artificiels dans lesquels seuls il veut vivre.

La soirée damascène est donc obscène au sens le plus étymologique : elle est de mauvais augure, l'*obscenus* désignant le mauvais signe, le présage fâcheux. Le bruit de la fête est un cocon contre les canons qui grondent à l'horizon, doublé du cocon virtuel tissé par ceux qui ont délaissé le monde. La fête fait signe vers la guerre par oxymore : les jouisseurs apocalyptiques exagèrent la jouissance et l'opulence de vie, et c'est cette exagération qui se donne à interpréter comme manque de ce qu'elle prétend pourtant donner à outrance.

---

[83] Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 366.
[84] *Ibid*., p. 377.
[85] *Ibid*.
[86] *Ibid*.
[87] *Ibid*.

Ob-scénité, une dépravation exhibitionniste

Nous avons dit refuser d'appeler « convives » ces noceurs. Ce n'est pas seulement en raison du caractère morbide de la scène, mais également du fait de l'absence de toute convivialité. En effet, et ce malgré la promiscuité des corps, chaque âme est enfermée dans sa solitude : le séducteur ne peut regarder la femme dans les yeux, elle qui couvre de sa main l'œil qui le jouxte, et les seuls regards qui se croisent sont ceux de l'orgueilleuse et de son reflet dans le miroir. Il serait même faux de parler dans le cas des forniqueurs de « copulation », car ceux qui semblent s'y adonner ne s'unissent pas, ils s'exhibent. Là est le paradoxe : dans ce lieu privé, fermé aux regards, on se donne à voir, et cet exhibitionnisme plonge dans la solitude.

Il est alors la perversion même de la fête. Pour comprendre cela, il convient de revenir à la distinction désormais classique opérée par Jean-Jacques Rousseau entre le spectacle et la fête. Sa critique du spectacle n'est pas celle morale de Platon qui y voit là une production du faux-semblant et une éducation aux vices par leur mise en scène. La critique de Rousseau est politique :

> « L'on croit s'assembler au Spectacle, et c'est là que chacun s'isole ; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants [88] ».

Le spectacle est double coupure : coupure d'avec le monde réel et coupure d'avec la communauté de vie. Il détruit le corps politique, car les spectateurs sont tournés vers la scène tout en en étant tenus séparés par l'estrade. C'est pourquoi Rousseau y oppose la fête, spectacle propre aux républiques :

> « Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles [républicains] ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le Peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voit et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis [89] ».

Contrairement au spectacle, la fête est le lieu de la communion. Chacun est tourné vers l'autre avec qui il danse et chante, lui prêtant son entière attention pour coordonner ses mouvements ou ajuster sa voix.

Pourtant, dans la fête de Ghylan Safadi, tout cela a disparu. Les noceurs sont renvoyés à la solitude des spectateurs, mais restent privés de spectacle : ce sont eux les acteurs. Ils se donnent à voir, bien qu'il n'y ait personne pour les regarder. C'est vers le spectateur invisible qu'ils se tournent désespérément, exhibitionnistes devant un public virtuel. Que cherchent-ils en se donnant ainsi à voir au spectateur ? Ils cherchent à s'universaliser : puisque cela ne durera pas, puisque notre heure est venue, du moins que tout le monde le voit. Ne pouvant persister dans la

[88] Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2003, p. 64-65.
[89] *Ibid*., p. 182.

durée, nous nous étendons en notoriété. Et le spectateur est pour cela idéal. S'il est toujours absent du tableau, il est potentiellement innombrable.

Le problème est que cet infini du nombre est un « mauvais infini », pour reprendre l'expression de Hegel commentant Spinoza [90]. Le mauvais infini est celui de l'accumulation, du « … et ainsi de suite, jusqu'à l'infini », dont l'extension ne peut être qu'un indéfini, qu'une grandeur gloutonne et inespérée. Il se distingue de l'infini véritable, philosophique, qui requiert un changement d'ordre et constitue une grandeur incommensurable. C'est pourquoi on peut dire, de la même manière, que, chez Ghylan Safadi, la notoriété des vues de la scène est un mauvais universalisme, celui qui espère faire accéder la scène particulière à l'acquiescement universel par l'ajout de vues supplémentaires. En revanche, une action universelle est l'action désirable en soi par tout homme, elle n'est pas celle qui, parce qu'elle est exhibée, est vue par le plus de gens possibles. Se montrer à festoyer quand la guerre gronde attire certes les regards choqués, intrigués, envieux ou malsains, mais c'est là une chose simplement obscène.

La fête représentée par Ghylan Safadi est donc obscène dans le deuxième sens, le plus courant du mot : elle offense le bon goût par la manifestation crue de ce qui devrait rester discret, elle met à l'avant-scène (ob-scène) ce qui devrait faire l'objet de pudeur, au moins dans ce contexte. Dans l'obscène, tout est montré, tout est en pleine lumière, avec excès et grossièreté. L'obscénité est la prostitution des choses, dans le sens courant et dans le sens étymologique où les choses sont là pour être « tenues devant », exhibées. Jean Baudrillard analyse justement la société de consommation, où tout doit y être matériellement disponible, par opposition à une société du désir où il s'agit de domestiquer le manque. De même, la société du spectacle n'est pas la société du langage, les choses y sont exhibées elles-mêmes dans leur immédiateté insignifiante, elles ne sont plus amenées par la médiation du langage. C'est dans ce sens que Jean Baudrillard définit l'obscène comme « le devenir réel, absolument réel de ce qui était auparavant métaphorique [91] ».

Ce deuxième sens peut paraître contradictoire avec le premier, celui du signe de mauvais augure. En effet, l'ob-scène est l'exhibition ostentatoire de la chose même, alors que les signes n'en sont que des indications indirectes que seuls les initiés regardent et savent lire. Réconcilier les deux sens oblige à demander : de quelle absence ce qui se prétend présent « en personne » et sans médiation est-il le signe et la médiation ? Jean-Toussaint Desanti nous indique une solution :

> « "Obscène" donc : une surabondance d'être qui annonce le Rien et, ne se laissant pas refermer dans les limites du seul visible, occupe cependant tout lieu visible de son enflure envahissante [92] ».

Nous avions suggéré que l'obscène est l'annonce d'un événement néfaste, il convient maintenant d'ajouter que l'ob-scénité n'est pas la négation de la logique du signe mais sa

---

[90] Hegel, *Science de la Logique*, tome I, trad. Pierre-Jean Labarrière, Gwendoline Jarczyk, Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p. 241.

[91] Jean Baudrillard, *Les mots de passe*, film conçu par Leslie Grunberg, réalisé par Pierre Bourgeois, Montparnasse production, chapitre « L'obscène », 1999, 30:54.

[92] Jean-Toussaint Desanti, « L'obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, 29, 1983, téléchargé du site officiel de l'artiste Dado. [En ligne] consulté le 6 juin 2020 : dado.fr/dado-desanti.pdf

radicalisation : la monstration exagérée est le mauvais augure absolu, la présence y est le signe de l'absence, l'existence celle du néant, l'opulence l'indice des destructions, et la joie outrancière l'annonce des tristesses endeuillées.

La tentative de l'ob-scène de faire disparaître tout signe au profit de la présence grossière des chairs nues semble donc vaine : la scène de dépravation outrancière est tout entachée de la guerre qui gronde, elle en devient même le signe. L'obscène est rattrapé par le sens qu'il repousse, mais se prive du secours du symbolique comme instrument d'acceptation de l'intolérable, seule la médiation symbolique pouvant en effet rendre supportables et saisissables les destructions qui, en soi, sont insupportables et angoissantes.



Ghylan Safadi, *Le dernier repas*, détail.

Ab-cénité, du discret qui se retire

Or, de cette médiation symbolique justement, le tableau garde la trace discrète. Dans un coin, on l'aurait oublié, un personnage se défile. Lui seul n'est pas obscène, lui seul ne fait pas face. Dans le coin gauche, du côté donc où la table continue, un personnage semble se retirer. Il porte une auréole. Il se retire discrètement et arrivera bientôt à la limite du tableau, achevant simplement un mouvement qu'ont entamé d'autres êtres, à savoir les escargots du premier plan qui se glissent aussi silencieusement du centre vers la gauche du tableau, vers la partie de la table située hors champ. Quatre escargots comme les quatre années écoulées depuis la révolution quittent discrètement la scène. Le discret personnage auréolé qui se retire était lui aussi au centre du tableau, au centre de cette table où l'on célébrait le dernier repas avant une mort certaine.

Le tableau ne montre donc pas tant une scène de dépravation qu'une cène [93], ou plutôt une ab-cène de dépravation. Car celui qui devait célébrer la cène s'est retiré « loin de (ab-) » la cène. En effet, la Cène aurait dû avoir lieu : la table avait été dressée, le Christ était là et ses disciples étaient réunis. Mais quand le Christ a annoncé que « la Pâque, vous le savez, tombe dans deux jours, et le Fils de l'homme va être livré pour être crucifié [94] », les disciples se sont affolés. Au lieu de célébrer avec lui le dernier repas dans une réappropriation symbolique de leur séparation douloureuse, et une mutation par le langage de l'annonce de la mort en promesse de la résurrection, les disciples ont voulu profiter de ce dernier repas. Alors, le dernier repas n'est plus l'eucharistie attendue lors de laquelle le Christ et ses apôtres auraient fait communion autour d'un peu de pain et de vin, répétant une dernière fois les gestes qu'ils avaient faits durant leur vie commune, et initiant un rituel qui perpétuera la présence du Christ même lorsqu'il ne sera plus là. Au lieu de cela, la Cène fondatrice est muée en scène de dépravation ultime durant laquelle les apôtres couronnent Judas, invitent des prostituées, exhibent leur sexe et se bâfrent – gestes ultimes et désespérés d'une perpétuation impossible.

Il semble que célébrer la cène soit devenu impossible. En tous les cas, il est devenu impossible de la célébrer comme eucharistie, *opus redemptionis* et *mysteria unitatis*. En effet, dans la théologie chrétienne, la Cène est à la fois dernière et première, elle est le repas d'adieu avant la passion du Christ, et le repas qui anticipe l'envoi des disciples avec la mission de préparer les temps futurs. Il est « œuvre de résurrection », car il est la préfiguration du repas qui sera pris au commencement de la vie éternelle. En outre, il est maintien de l'unité pendant l'absence charnelle du principe de cette unité : le Christ nous a quittés, mais il est encore parmi nous et son souvenir et son attente maintiennent l'unité de la communauté. Or, dans le cadre contemporain de la destructivité, si Dieu est bien mort, il reste mort, nul salut n'est à attendre, et plus aucun principe n'unifie la communauté. Peut-on alors célébrer la Cène ?

À lire Nietzsche, il semble que oui. En effet, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, le prophète qui a assumé la mort de Dieu organise même une nouvelle cène. Et le « devin de la grande lassitude », lui qui annonçait pourtant que « tout est égal [après la mort de Dieu, que] rien ne vaut la peine, [que] le monde n'a pas de sens, [que] le savoir étrangle », est celui-là même qui presse à dresser la table :

> « Mais, Zarathoustra, tu l'as dit toi-même, de deux choses l'une est plus nécessaire que l'autre : eh bien, il y a une chose qui m'est plus nécessaire que tout le monde. À propos : ne m'as-tu pas invité à un repas ? Et regarde, tous ceux-ci qui ont fait un long chemin. Tu ne vas pourtant pas nous rassasier de discours [95] ? »

On amène alors du vin, et le festin a lieu sans transsubstantiation, dans toute la matérialité des plaisirs de la table, bien loin des éléments signifiants du rituel, tel le pain, symbole du corps du Christ :

---

[93] Le thème est également repris par un autre peintre syrien, Bachar al-Issa, dans une gravure à l'eau-forte datant de 2012. Mais dans son *Dernier repas*, c'est du massacre des convives de la Cène dont il est question.

[94] Évangile selon saint Matthieu, 26:2. Nous nous référons toujours à la Bible de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

[95] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, « La Cène », p. 342.

> « Du pain ? dit Zarathoustra en riant, c'est justement de quoi manquent les ermites. Toutefois l'homme ne vit pas de pain seulement, mais aussi de la chair succulente des agneaux comme ces deux-ci. Il faut les abattre au plus tôt et les apprêter de façon savoureuse avec de la sauge ; c'est ainsi que je les aime [96] ».

Alors que le débat théologique portait sur la présence réelle ou spirituelle du Christ dans le pain, ici le met signifiant est abandonné. Les deux agneaux substituent à l'unique « agneau de Dieu qui enlève le péché du monde [97] » de grasses têtes de troupeau. S'il faut un corps, que ce soit une chair nourrissante et bien cuisinée pour le plaisir des sens ! Alors, des paroles rituelles et apaisantes, nul besoin, il n'en reste que le « Hi-Han » d'un âne.

Mais cette joie n'est possible chez Nietzsche que parce que la cène reste, comme dans les Évangiles, un repas de recommencement, pris à l'aube d'une ère nouvelle. Zarathoustra, en célébrant la mort de Dieu, chante la vie qui s'épanouit. Il fait du repas une formidable affirmation. Nietzsche peut alors, dans un épisode suivant, mettre les mots saints de la cène dans la bouche de Zarathoustra :

> « Et quand vous célébrerez de nouveau cette Fête de l'âne, faites-le pour l'amour de vous, faites-le aussi pour l'amour pour moi ! Et en mémoire de moi [98] ».

Zarathoustra ouvre par cette parole cette pratique à l'infini des temps à venir.

On comprend alors mieux pourquoi une telle réjouissance est devenue impossible chez Ghylan Safadi : le dernier repas y est le repas ultime, celui de la fin, qui n'est ni l'initiation d'une ère nouvelle, ni même ouvert à la possibilité de la répétition. C'est pourquoi les noceurs s'avèrent incapables à la fois de dire adieu et d'initier un rituel. Ils conçoivent l'instant pour lui seul et compensent sa pauvreté en le remplissant au maximum, en y dépensant tout ce qu'il reste. La frugalité avec laquelle on a commencé notre lecture n'en était alors pas une, les dépravés dépensent tout. Le dernier instant est le bouquet final. Mais cette abondance est encore un mauvais infini. Alors que la Cène était le moment théologique de la transsubstantiation du pain et du vin en corps et sang du Christ, mise en présence nourricière de celui qui est absent, l'ab-cène est désubstantiation : ce qui nourrissait les vivants ne nourrit pas les morts, et le sexe qui perpétuait les vivants est en pure perte pour les défunts en sursis. Ghylan Safadi nous place face à ce moment terrible durant lequel la perspective de la disparition ne s'accompagne d'aucune espérance. Le Christ est écarté de l'histoire, ses disciples se muent en une bande de débauchés, sans œuvre et sans avenir, qui se consolent alors dans des dépravations sans jouissance et sans perpétuation.

Que peut alors faire le Christ s'il ne peut plus faire œuvre de salut ? Les pseudo-sauveurs gesticuleraient dans des habits grotesques en promettant un salut trop facile. Mais ce ne serait encore là qu'obscénité, à la fois mauvais augure plutôt que promesse, et indécence niant l'évidence de la catastrophe. La seule chose que peut encore faire le sauveur quand il ne peut plus sauver, c'est se rendre discret, refuser de se rendre agent de l'obscénité. Pourtant, il reste partie prenante de la scène. En cela, le discret est complice par compromis, et il doit en éprouver

[96] *Ibid*., p. 343.
[97] Évangile selon saint Jean, 1:29.
[98] Nietzsche, *op. cit*., « La Fête de l'âne », p. 376.

de la honte. C'est pourquoi il n'a de leçon à donner à personne et n'a rien de glorieux. Il ne quitte donc pas la table, mais simplement la pleine lumière. Son geste est une prise de retrait, il se fait discret. Il convient d'écouter sur ce positionnement ce qu'en dit Adorno :

> « La seule attitude défendable consiste à s'interdire toute utilisation fallacieuse de sa propre existence à des fins idéologiques et, pour le reste, à se conduire en tant que personne privée d'une façon aussi modeste, aussi *discrète* et aussi peu prétentieuse que l'exige, non plus ce qu'était il y a bien longtemps une bonne éducation, mais la pudeur que doit inspirer le fait qu'on trouve encore dans cet enfer de quoi respirer [99] ».

La discrétion est le résultat de la pudeur de vivre encore quand déjà tant sont massacrés, quand on sait que l'air viendra bientôt à manquer. Le Christ de l'abandon, celui qui a abandonné la possibilité de sauver et qui est délaissé par ses disciples n'a plus que le choix de la discrétion. Et celle-ci constitue alors une désidentification muette vis-à-vis de toute l'obscénité qui l'entoure.

Tel est l'art de Ghylan Safadi, la mise en scène d'un univers de fête obscène et d'exubérance coupable des couleurs. Outre les noceurs cadavériques de l'ab-cène de ce tableau, on trouve dans d'autres trois grâces réduites à des poupées mécaniques [100], un Christ-épouvantail planté dans un champ de tournesols [101], des ridicules déguisés pour un bal masqué, les fantômes d'une autre réjouissance dans lesquels les « convives » sont les figures figées de tableaux célèbres (Mona Lisa, le crieur tiré d'Edvard Munch, un Christ avec sa croix, Sylvia Von Harden d'Otto Dix, un arlequin, Van Gogh avec ses tournesols, etc.) [102]. Dans ce monde de la dernière fête où ne règne aucune joie, un élément discret prend toujours du retrait : ici le Christ auréolé, là des amoureux à la Chagall (et non de Chagall) flottant dans les airs au-dessus des figures figées, ou même une simple flèche qui prend à rebours un flux des dépravés et inverse le sens de lecture du tableau. À chaque fois, ces présences discrètes redonnent l'ordre des valeurs véritables. Elles manifestent la déchéance de la scène, sans pour autant s'y opposer, sans même y apporter réprobation. Ce qu'elles opposent à l'obscénité, c'est simplement leur discrétion. L'art de Ghylan Safadi revisite la peinture sainte en la mettant à l'épreuve de la destructivité : comment positionner le Christ quand il a été placé aux marges de l'histoire ? Le Christ n'est plus sauveur, il se fait discret. Il produit de la distance dans un espace restreint, un vide dans un espace plein, installe un silence malgré le brouhaha ambiant. Le discret ne changera pas l'histoire, il ne la conteste même pas, mais il refuse d'adhérer à sa narration en train de s'écrire, rappelant du moins la possibilité d'une autre histoire. Il porte un regard mélancolique vers l'ailleurs, un ailleurs qui peut être un possible délaissé, ou simplement un avant en train de disparaître. Et puisqu'il appartient à la scène, puisqu'il est un personnage de l'histoire, il sera celui qui fait tâche, qui casse l'accord et empêche alors le spectateur de s'identifier à la scène.

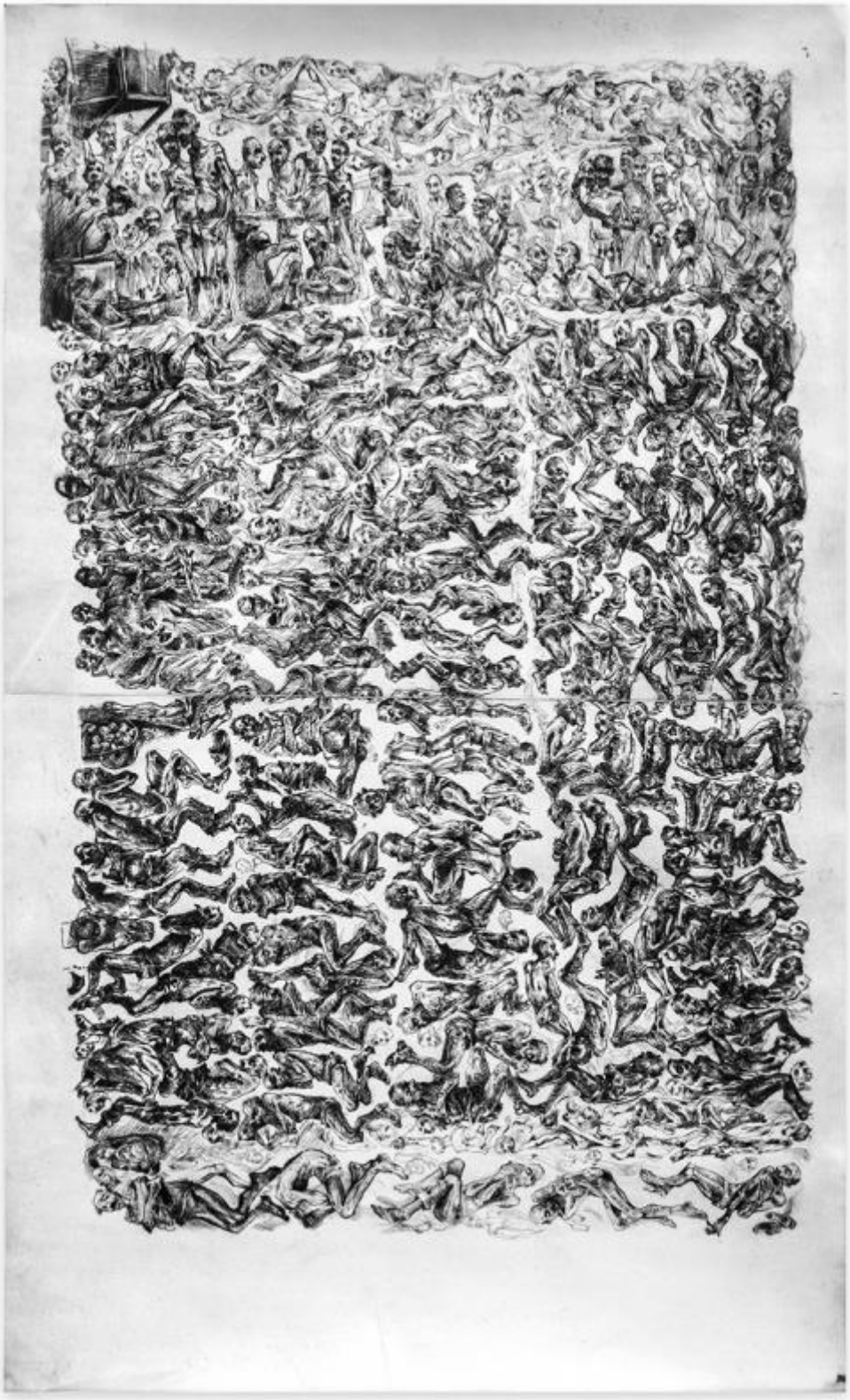
Alors que les obscènes cherchent à occuper les lieux, à prendre plus de place qu'ils n'en ont, à augmenter leur quantité de présence, conscients que leur existence est menacée

---

[99] Theodor Adorno, *Minima Moralia*, trad. Eliane Kaufholz, Jean-René Ladmiral, Lausanne, Payot, 1991, § 6, p. 24.
[100] [En ligne] œuvre publiée sur la page de l'artiste le 12 mai 2017 (90 × 90), consultée le 4 juin 2020.
[101] [En ligne] œuvre publiée sur la page de l'artiste le 8 mai 2016 (90 × 90), consultée le 4 juin 2020.
[102] [En ligne] œuvre publiée sur la page de l'artiste le 7 mars 2018, consultée le 4 juin 2020.

d’anéantissement, le discret occupe le moins de place possible, car il sait que c’est le monde qui est menacé, et menacé probablement par lui. Les obscènes sont ceux qui craignent le monde et les autres comme des menaces pour leur propre préservation. Ils ont alors tendance à instaurer un rapport tyrannique avec les choses et les êtres et à désirer devenir indestructibles, tel le prince chez Imranovi (étude 1). Le discret en revanche se méfie de lui-même comme menace pour la préservation du monde et l’intégrité des autres, il a tendance à la honte du fait de sa complicité, cette même honte dont nous parlera Safaa al-Set (étude 11) et qui est honte devant les victimes de s’être arrangé pour survivre. Le tableau de Ghylan Safadi réussit ainsi le tour de force d’évoquer les deux positions antithétiques dans la destructivité : la disposition destructive des bourreaux dont parlent Imranovi, Mohammad Omran, Khaled Dawwa et Akram Swedaan (études 1 à 4), et la désidentification au réel qui ouvrira à d’autres possibles chez Najah al-Boukai, Youssef Abdelki, Dany Abo Louh, Omran Younis, Nour Asalia et Safaa al-Set (études 6 À 11).

Différer la destruction



L’ancienne cage de la section 227

Encre sur papier – 170 × 120 cm – 2017

Najah al-Bukai

Artiste né en 1970. Il enseigne le dessin à l'Université des sciences et techniques au sud de Damas. En raison de ses engagements politiques et humanitaires, il est emprisonné et torturé à trois reprises, en 2011, 2012 et en 2014. Libéré en 2015 grâce à un important pot-de-vin, il quitte le pays et vit actuellement en France. Depuis sa libération, ses dessins sont devenus un lieu de documentation des tortures que les détenus subissent dans les prisons du régime.

Étude 6. Documenter la logique tortionnaire

> *« Le plaisir de tuer une femme est bientôt passé ; elle n'éprouve plus rien quand elle est morte ; les délices de la faire souffrir disparaissent avec sa vie ; il n'en reste plus que le souvenir. Faisons mieux […], punissons-la mille fois davantage que si nous lui dérobions la vie ; marquons-la, flétrissons-la ; […] elle souffrira du moins jusqu'au dernier moment de sa vie et notre luxure, infiniment prolongée, en deviendra plus délicieuse ».*
>
> Marquis de Sade, *Justine, ou les malheurs de la vertu*, Hollande, 1797, p. 344-345.

Documenter la torture

La scène a lieu à Damas, à deux pas du ministère de l'enseignement supérieur, dans le bâtiment de la sécurité militaire, section 227. Entre septembre et novembre 2014, Najah al-Bukai y est incarcéré pour la seconde fois – c'est là sa troisième arrestation – avant d'être transféré à la prison d'Adra. Mais cette fois-ci, il n'est pas enfermé dans la cellule G4, une cellule de 5 m sur 2,5 m partagée par 75 détenus. Durant sa troisième incarcération – il sera libéré le 16 juillet 2015 –, c'est dans une autre cellule du rez-de-chaussée que Naja al-Bukai est détenu. La cellule est plus grande, il y a plus d'espace, 16 m sur 4,5 m. On y met certes 125 détenus, mais là ils parviennent tout de même à s'y allonger.

Depuis sa libération et son exil, Najah al-Bukai, ancien professeur de dessin de l'université des sciences et techniques au sud de Damas, a croqué des centaines de dessins où il représente les scènes de sa détention, restituant ainsi ce qu'il voyait et ce qu'il vivait dans la section 227. La plupart du temps il dessine à la plume. Sur la première version du présent dessin, un des personnages assis en haut à gauche contenait quelques touches de couleur diluée. Mais la peinture n'est pas adéquate au sujet, la plume, elle, l'est, c'est l'attribut du journaliste, et Najah al-Bukai documente les pratiques tortionnaires dans les prisons du régime envers ses opposants politiques : les conditions de détention, les scènes de torture, les corps des prisonniers, les transports de cadavres. Il crée ainsi une documentation visuelle pour un lieu gardé sans image, qui ne laisse pas transparaître l'horreur qui y domine.

Toute esthétique n'a plus lieu d'être, aux dires de Najah al-Bukai : « Ça ne m'intéresse pas de faire de belles choses, je fais seulement ce qui me paraît nécessaire [103] ». Quand on ne possède pas de témoignages visuels des pratiques tortionnaires, l'habileté artistique de celui qui en a fait

[103] Témoignage de Najah al-Bukai recueilli par Frédérik Detue pour le livre à paraître : *Sous le joug des Assad. Le livre noir de la Syrie*. Édité sous la responsabilité de Catherine Coquio, Joël Hubrecht, Nisrine al-Zahre.

l'expérience devient un outil documentaire de première importance. On a bien les 55 000 clichés et documents de César, mais ceux-ci sont des dossiers destinés à l'archive, ils montrent la réalité a posteriori, les corps après la torture. En revanche, le processus tortionnaire reste à documenter. Il faut alors transcrire au plus vite sur un support extérieur les images que ces scènes inavouables ont imprimé sur la mémoire rétinienne. C'est pourquoi Najah al-Bukai croque de sa plume ce qu'il a vu et subi pendant ses longs mois de rétention. Et c'est pourquoi ensuite, il en produira des gravures, afin de fixer plus durablement dans le cuivre ces scènes qui allaient s'évanouir dans l'oubli, et de démultiplier son témoignage visuel isolé. Il croque en particulier les corps entassés dans sa cellule de la section 227. Dans le présent dessin, en ne comptant que la couche supérieure au trait appuyé, ils forment une foule de plus de cent trente hommes en sous-vêtements, souvent un simple slip blanc. Il ne faut pas voir dans le tortionnaire en haut à droite qui se tient face au spectateur et porte un caleçon à rayures une exception : un prisonnier allongé à gauche porte le même, un autre possède même un maillot au motif similaire sur son corps émacié. La foule est si dense que la composition ordonnée du dessin n'est pas visible au premier coup d'œil.

Pourtant, le dessin est organisé avec soin, à la manière d'une fresque épique. Il est découpé en trois parties inégales. La partie haute, qui forme le quart de l'œuvre, représente dans des positions diverses des hommes vus à hauteur d'homme. Elle comprend elle-même deux parties. Les deux tiers de gauche représentent des scènes de la vie quotidienne dans la section 227. Le coin en est la seule partie meublée de la cellule : on y voit un coffre, une boîte vide, une poubelle devant servir de toilette. Un premier groupe, fermé par deux hommes debout, partage un repas. Le second groupe attend le sien qui arrive dans une gamelle apportée par un prisonnier. Il est fermé par deux hommes tournés également vers la gauche, et agenouillés dans la prière. Le tiers de droite est une scène tout aussi quotidienne dans la section 227, mais qui n'appartient pas à la vie courante, c'est la scène de torture. Deux prisonniers subissent le supplice de la « chaise allemande », orchestré par le tortionnaire en caleçon à rayures et armé d'un tissu noir, bandeau ou fouet de fortune, et secondé par deux autres personnes, sûrement des prisonniers qu'il mobilise pour torturer les autres.

Un seul tortionnaire, et pourtant un tapis de suppliciés agonisants jonchent le sol sur les trois quarts restants de la feuille. Ils sont croqués d'un point de vue transcendant et découpés en deux grands pans, séries monotones de prisonniers couchés sur le côté, les bras collés contre le corps, les corps serrés les uns contre les autres, parfois au-dessus les uns des autres comme le groupe situé juste sous la scène de torture. Ils portent tous des marques de coups, des blessures laissées par les sévices. Un prisonnier assis recroquevillé sur lui-même en bas à gauche, deux paires de souliers et ce qui est peut-être un sac ne suffisent pas à rompre cette monotonie. Un homme à la barbe blanche, situé à droite du corps recroquevillé, est le seul individu aux traits distinctifs, sûrement Raghid al-Tatari, le « grand-père » des prisons syriennes, qui comptabilise 40 années d'emprisonnement et dont parle Najah al-Bukai [104]. Les deux pans pourraient se continuer indéfiniment, du moins ce n'est pas le bas du dessin qui les arrête, car les corps alignés empiètent sur le bord. Ces deux grands ensembles de prisonniers couchés ne sont en réalité pas

[104] *Ibid*.

séparés sur toute la longueur, ils se rejoignent vers le bas, formant une masse indistincte de corps, qui s'évanouit enfin dans un trait à peine appuyé.

Le point de bascule de la composition est incontestablement le tortionnaire. Avant lui, les prisonniers ont encore une certaine tenue, après lui, ils ne sont pas que des corps prostrés jonchés sur le sol. La dégradation est progressive depuis la stature haute des deux silhouettes effilées sur la gauche, avant de descendre avec le groupe assis à déjeuner, les priants agenouillés et les deux suppliciés qui ne se redressent que forcés par le supplice de la chaise. La dégradation est progressive mais inéluctable.



Najah al-Bukai, *L'ancienne cage de la section 227*, détail.

La torture, concept empirique

Le supplice de la chaise par lequel les prisonniers passent est une méthode de torture consistant à attacher par derrière les mains du détenu tout en calant contre son dos l'armature d'une chaise. Le geôlier, ou les prisonniers qu'il mobilise, redresse ensuite la chaise qui tord alors la colonne vertébrale du supplicié. Ils atteignent ainsi le système nerveux dans son axe fondamental formé par les nerfs spinaux, et causent ainsi des douleurs intolérables, parfois des fractures de vertèbres et l'hémiplégie du supplicié. Le nom de cette pratique, « la chaise allemande », ne

doit pas étonner, puisque l'un des formateurs principaux aux méthodes de torture en Syrie n'était autre qu'Aloïs Brunner, alias Dr Fisher, officier nazi et acteur important de la « Solution finale ». Ayant trouvé refuge en Syrie, il fut pris comme conseiller spécial par Hafez al-Assad au régime duquel il transmit son « savoir-faire » [105]. Il semble que les services de sécurité syriens aient ajouté plus tard à cette machine de torture des lames coupantes aux zones de contacts avec les poignets ou les chevilles du supplicié. On parle alors de la « chaise syrienne ».

La flagellation, figurée par la lanière dans la main du geôlier, est effectivement souvent pratiquée en accompagnement de la chaise allemande qui permet l'immobilisation de la victime. D'autres techniques permettent d'immobiliser les suppliciés, tel « le pneu (*al-doulab*) » dans lequel on plie le corps du détenu, ou « le tapis volant (*bsat al-rih*) » formé du corps même du détenu attaché aux deux extrémités ou écrasé entre deux planches de bois, « la suspension (*al-chabh*) » par les poignets, ou le « blanco » variante dans laquelle les bras sont liés dans le dos avant d'être accrochés en l'air, « le poulet (*al-farrouj*) » dans lequel les mains du prisonnier sont attachées à ses pieds, le tout suspendu à une barre métallique, etc.

La mobilisation des prisonniers pour torturer et violer était également pratique courante. Moustafa Khalifa nous en livre une scène dans son roman *La coquille* :

> « "Hé, toi, le grand… Sale ordure. Tu vas aboyer et mordre ce chien, là, devant toi. Il faut que tu lui arraches un morceau de l'épaule. Si t'arraches rien, c'est mille coups de fouet".
> Le grand aboie trois ou quatre fois de suite puis se penche vers le petit en lui plantant ses mâchoires dans l'épaule. Le petit hurle de douleur et se dégage.
> […] "Maintenant déshabillez-vous tous les deux".
> […] "Maintenant, vas-y, nique-le. Fais-lui ce que vous vous faites tous les soirs, espèces de pédés. Allez, nique-le…" [106] ».

On comprend alors à quel point Najah al-Boukai pratique la litote dans sa figuration directe de la torture sur les prisonniers politiques en Syrie, précisément documentée par le *Syrian Network for Human Rights* qui a recensé soixante-douze techniques bien différenciées [107].

Cette litote fait contraste avec les effets de la torture, eux hyperboliques. Les prisonniers suppliciés forment les deux immenses colonnes de corps prostrés, sans force, couverts de saleté par l'interdiction de se nettoyer ou d'aller même aux toilettes [108]. Leur peau porte les stigmates des lacérations laissées par les fouets et des brûlures causées par l'eau bouillante ; leur chair est parsemée des trous produits par les cigarettes écrasées et les clous enfoncés. Et les effets de la torture ne se limitent pas à cette descente du dessin, les corps suppliciés remontent aussi, effacés, comme une brume fantomatique vers le haut du dessin. Et l'on est tenté de se demander

[105] Voir Hedi Aouidj et Mathieu Palain, « Le nazi de Damas », enquête parue dans *Orient XXI*, 2017.
[106] Moustafa Khalifa, *La coquille*, trad. Stéphanie Dujols, Arles, Actes Sud, 2014, p. 86-87.
[107] Voir le rapport de SNHR du 21 octobre 2019 « Documentation of 72 Torture Methods the Syrian Regime Continues to Practice in Its Detention Centers and Military Hospitals ». [En ligne] téléchargé le 5 mai 2020 sn4hr.org/blog/2019/10/21/54362/
[108] Dans son témoignage recueilli par Frédérik Detue, Najah al-Bukai rappelle que « le risque le plus dangereux, c'était d'attraper la diarrhée. Des détenus se vidaient au milieu de nous. En 2012, deux hommes sont morts comme ça dans la G4 ».

si les caractères du haut, ceux qui possèdent encore un reste de vitalité et de dignité ne sont pas déjà pris dans la mécanique de la torture. En effet, les deux priants adressent-ils bien des suppliques à Dieu dans un geste de détresse ? Il se pourrait aussi qu'ils soient des prisonniers islamistes à qui sont imposées des profanations de leur foi, et l'adoration de leur persécuteur en place de Dieu. De même, celui qui porte une gamelle de nourriture la ramène du lieu de torture. Quand on sait que ceux qui étaient chargés de porter les repas recevaient le nom de « kamikazes (*fidaioun*) », du fait de la dangerosité de l'opération, on est à même de se demander s'il est vraiment préservé de tout supplice. Rapportons-nous au témoignage de Mustafa Khalifa :

> « Le sergent attrape le *fidaiy* […] :
> "Laisse la bassine par terre, sale pute !"
> Le prisonnier la repose et attend.
> "Maintenant, plonge les mains dans la soupe, que je vois".
> Ses mains ressortent ébouillantées, et il le force à emporter comme ça la bassine. Tous les quelques jours, un prisonnier, ou plus, est tué pendant qu'on rentre le repas dans la cellule [109] ».

Il n'est alors pas un lieu de l'œuvre qui ne soit marqué par le passage de la torture et les scènes visibles sont toutes dessinées sur le palimpseste de corps cadavériques déposés par un trait léger ou une encre diluée. Les corps suppliciés sont donc le fond sur lequel se détache la forme visible du dessin, et les formes visibles du dessin sont alors perçues comme destinées à s'évanouir pour aller rejoindre ce fond indistinct. La fresque manifeste ainsi la logique de la torture où il est question de corps, et uniquement de corps, une logique de transformation d'êtres dressés en corps couchés, puis de corps prostrés en ombres d'eux-mêmes.

Celui qui a pensé la torture comme une telle dégradation des êtres en corps dans leur horizon de disparition, au plus proche donc de ce que Najah al-Bukai donne à voir, est Jean Amery, philosophe survivant d'Auschwitz. Dans *Par-delà le crime et le châtiment*, il expose l'entrée dans la « logique d'anéantissement » du camp de la mort, une logique qui opère d'une manière semblable à celle de la conservation de la vie à l'extérieur du camp. L'entrée, pour le prisonnier, dans cette logique commence avec la torture. Elle y est initiée avec ce qui est trop confusément appelé la perte de la « dignité humaine » :

> « Je ne sais donc pas si celui qui est roué de coups par la police perd sa "dignité humaine". Mais ce dont je suis certain c'est qu'avec le premier coup qui s'abat sur lui, il est dépossédé de ce que nous appellerons provisoirement la *confiance dans le monde* [110] ».

La « confiance dans le monde » est d'une part la croyance en un certain ordre logique :

> « Confidence dans le monde. Beaucoup de choses la constituent : par exemple la foi en une causalité à toute épreuve, foi irrationnelle, impossible à justifier logiquement, ou encore la conviction également aveugle de la validité de la démarche inductible [111] ».

[109] Khalifa, *op. cit.* p. 60-61, traduction légèrement modifiée.
[110] Jean Amery, *Par-Delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 2005, p. 61.
[111] *Ibid*., traduction légèrement modifiée.

La logique de préservation à l'œuvre dans le monde extérieur manifestait un lien régulier entre les causes et les effets qui permettait à l'esprit d'inférer à partir de l'expérience des lois de causalité, comme un châtiment punit une faute commise, ou du moins une faute qu'on croit avoir été commise. Mais dans la torture, on est frappé sans raison, dans les situations les plus improbables et les plus inattendues.

D'autre part, cette dépossession de la confiance dans le monde touche au niveau affectif le plus fondamental, attaquant la limite entre ce monde et le corps : le supplicié ne peut plus penser que l'autre, n'importe quel autre, « va respecter [son] existence physique et dès lors métaphysique [112] ». Avec le premier coup de torture, c'est la frontière du corps qui s'effondre. La cible d'attaque est avant tout ici la surface de la peau qui protégeait, qui permettait d'avoir confiance dans le monde, et qui donnait droit de « n'avoir à sentir que ce que je *veux* sentir [113] ». Ce n'est donc pas seulement « la dignité humaine » qui est atteinte, mais la torture qui transgresse jusqu'à l'espace intime du corps détruit l'existence même du soi. Devenu le terrain de jeu du tortionnaire, le corps du supplicié ne lui appartient plus. Dans cette exposition constante aux atteintes perpétrées par l'autre, l'individu ne peut plus se détacher de sa présence immédiate dans ce corps, qui paradoxalement n'est plus sien :

> « C'est seulement dans la torture que la coïncidence de l'homme et de sa chair devient totale : hurlant de douleur, l'homme torturé et brisé par la violence, qui ne peut espérer aucune aide, qui a perdu le droit de légitime défense, n'est plus qu'un corps et absolument rien d'autre. […] La torture est la plus effroyable de toutes les célébrations du corps [114] ».

Donc un corps, et absolument rien d'autre, voici l'être du supplicié. Cela ne nie en rien, bien évidemment, que la douleur n'ait pas des dimensions psychologiques, mais cela signifie plutôt que dans la logique du tortionnaire, il ne doit plus avoir d'écarts possibles entre le moi supplicié et ce que celui-ci ressent de douleurs charnelles. La personne torturée ne sera plus qu'un cri qui hurle, que la souffrance insurmontable qu'il éprouve. Cette présence immédiate dans sa chair s'oppose à toute élévation spirituelle, et redouble l'enfermement dans le réel, dont parle Jean Amery :

> « Nulle part ailleurs dans le monde, la réalité n'exerçait une action aussi efficace qu'au camp. Nulle part ailleurs elle n'était à ce point réalité. En nul autre endroit la tentative de la dépasser ne s'avérait aussi ridicule et désespérée [115] ».

La torture et la logique de la destruction constituent d'abord une fermeture des mondes possibles sur le seul monde réel, détruisant les ailleurs pour le seul ici et maintenant. Jean Amery en déduit qu'« au camp, l'esprit dans sa totalité s'avérait donc incompétent [116] », l'intellect étant l'ouverture aux systèmes philosophiques, aux œuvres romanesques ou musicales, bref, aux mondes de la culture. Cela rejoint ce que nous disions de la réduction du corps propre à une pure étendue souffrante, qui forme alors un second niveau de fermeture : l'ici et le maintenant de la sensation ne relèvent plus de la perception ouverte sur le monde,

[112] *Ibid*.
[113] *Ibid*.
[114] *Ibid*., p. 69.
[115] *Ibid*., p. 46.
[116] *Ibid*., p. 47.

mais du ressenti insurmontable d'une chair à vif. À cela, il n'y a pas d'issue, pas de guérison accompagnant la cicatrice des blessures :

> « Celui qui a été torturé reste un torturé. La torture est marquée dans sa chair au fer rouge, même lorsque aucune trace cliniquement objective n'y est repérable [117] ».

Cette irréversibilité de la destruction dont parle Jean Amery est bien la logique de dégradation que nous montre Najah al-Boukai. La réduction spatiale du monde dans la cellule n'empêche d'abord pas le maintien de sa structure : on croit encore à la possibilité de sortir, espoir ouvrant à d'autres mondes possibles, et chacun s'efforce de respecter la sphère corporelle de l'autre, son espace vital fût-il réduit aux 40 × 40 cm de la cellule G4. Puis, le temps faisant, l'espoir s'évanouit et la torture quotidienne agissant, la limite du corps s'efface.

La fresque que croque Najah al-Bukai se distingue de ses autres dessins par un trait stylistique évident : la disparition de la perspective. Alors que les scènes de torture quotidienne et de transport des cadavres de la semaine sont dessinées dans un espace tridimensionnel bien marqué par la ligne de fuite des poutres au plafond ou par la distinction d'un premier et d'un second plan, dans la fresque, toute profondeur disparaît. Et non seulement toute profondeur, mais également toute organisation réaliste de l'espace, puisque les êtres dressés vus de profil se situent sur le même plan que les corps allongés vus de dessus. La notion même d'espace est déréalisée. Et les frontières des corps s'évanouissent, comme chez ces deux groupes de la colonne à l'extrême gauche sous le prisonnier en maillot rayé dont les chairs semblent avoir fusionné : seules les têtes se découpent encore sur un amas corporel indistinct.

Finalement, à cet horizon de disparition, le tortionnaire lui-même semble appartenir. Nous l'avons dit, Najah al-Boukai ne se contente pas de documenter les faits, il manifeste la logique destructive de la torture. Et, entorse légère aux faits, il déshabille le tortionnaire de son uniforme paradoxalement distinctif au milieu des suppliciés. En le dénudant, il le rend justement identique à ses victimes, et le précipite ainsi dans la même destinée.

[117] *Ibid.*, p. 70.



Najah al-Bukai, *L'ancienne cage de la section 227*, détail.

La torture, concept philosophique

Le dessin de Najah al-Bukai n'est pas seulement une fresque complète de la quotidienneté des prisons syrienne, depuis les besoins vitaux – manger, déféquer – à l'attente terrorisée récompensée par les longues séances de torture. Il contient un sens de lecture et raconte une évolution, depuis les personnages bien portants de la pièce meublée en haut à gauche à l'amas de cadavres que l'œuvre vomit vers le bas. Au fil de l'œuvre, le prisonnier d'abord debout, s'agenouille ensuite dans la prière qui ne le sauve pas des mains du bourreau. Écrasé contre terre, le corps rompu par le supplice de la chaise, il en ressort broyé et vient rejoindre la masse des agonisants jusqu'au désordre et à l'effacement final. Il faudra plus tard sortir les cadavres avec des couvertures, ce dont témoignent de nombreux dessins de Najah al-Boukai [118]. Ce que raconte le dessin, c'est la production de cadavres sous la torture, ou plus précisément de moribonds. Car ils disparaissent sans mourir : les prisons politiques du régime ne sont pas des camps de la mort. Il y est question de détruire les êtres sans nécessairement les tuer. La mort peut être le terme de la détention, mais la détention n'est pas organisée autour d'une finalité meurtrière. Elle ne vise donc pas à produire des cadavres, mais des moribonds. Que cela signifie-t-il ?

[118] Voir par exemple l'article du 13 août 2018 « Damas, la bureaucratie de la mort », que le journal *Libération* a consacré à l'expérience et aux dessins de Najah Bukai. [En ligne] consulté le 27 juillet 2020 : liberation.fr/photographie/2018/08/13/damas-la-bureaucratie-de-la-mort_1672305

Dans un premier temps, les détenus, nous l'avons dit, gardent un certain espoir de sortir bientôt de ce lieu ; un certain espoir aussi que les services se soient trompés de nom, que ce n'était pas eux qu'ils cherchaient, ou au moins qu'ils ne connaissaient pas tous les détails de leurs activités. C'est aussi l'espoir que les familles se débrouilleront pour les faire sortir d'ici, un oncle connaît assurément quelqu'un d'influence, ou une tante rassemblera l'argent nécessaire pour soudoyer un juge ou un officier et acheter ainsi leur libération. Ces faibles espoirs sont pétris d'angoisse, pendant nécessaire de l'imagination des possibles : reverront-ils un jour leurs enfants ou périront-ils en ce lieu ? Comment se comporter ici ? Faut-il faire profil bas pour diminuer la violence des coups ou préserver ce qu'il se peut de dignité et de résistance pour ne pas se haïr ? Le rapport aux possibles est tout aussi bien espoir d'être libéré qu'angoisse d'être conduit au cœur de l'enfer, ainsi qu'en témoigne Najah al-Bukai :

> « Certains venaient de Mayssaloun, où se trouve une école des renseignements pour la Sécurité militaire. Ils avaient perdu apparence humaine ; de véritables squelettes. On pouvait tout voir : les côtes, le torse, la boîte crânienne… Du coup, chaque semaine, c'était l'angoisse à l'idée d'être soi-même transféré dans une telle section. Les transferts avaient lieu tous les vendredis. Il y avait deux destinations qui nous terrifiaient particulièrement : cette école des moukhabarats de Mayssaloun et la prison de Saidnaya. Nous savions qu'à Saidnaya, non seulement on torture mais on exécute [119] ».

Paradoxalement, l'angoisse est signe de vie et d'ouverture des possibles, elle anime l'être.

Puis, le désespoir l'emporte. Plus l'œil descend vers le bas de l'œuvre, plus les êtres sont prostrés et moribonds. Si dans la partie supérieure il y avait encore des personnes qui se tiennent debout, la deuxième partie qui occupe le centre du dessin donne à sentir l'étouffement. Les corps, tous allongés, sont entassés les uns sur les autres, aucun espace n'est libre, aucune possibilité n'est offerte, la seule réalité est d'être allongé en attendant la mort. Le désespoir est l'affect qui accompagne la restriction de possibilités. C'est ce qu'a bien compris Kierkegaard penseur du désespoir et de la désespérance :

> « Devant un évanouissement les gens crient : De l'eau ! de l'eau de Cologne ! des gouttes d'Hofmann ! Mais pour quelqu'un qui désespère, on s'écrie : du possible, du possible ! On ne le sauvera qu'avec du possible ! Un possible : et notre désespéré reprend le souffle, il revit, car sans possible, pour ainsi dire on ne respire pas [120] ».

La dernière partie de l'œuvre est sans fin. La bordure inférieure de l'œuvre n'est qu'une coupure artificielle de la masse des corps qu'on imagine continuer infiniment, une masse continue qui hante même la bordure supérieure de l'œuvre.

[119] Témoignage de Najah al-Bukai recueilli par Frédérik Detue, *op. cit*.
[120] Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, trad. Knud Ferlov, Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1949, p. 385.



Najah al-Bukai, *L'ancienne cage de la section 227*, détail.

Que la partie inférieure du dessin soit plus aérée que son centre n'est pas un signe d'aisance, mais de déréliction. Être pris dans ce troisième stade de la machine tortionnaire, c'est subsister comme un moribond sans pouvoir mourir. Là est l'œuvre ultime du tortionnaire.

Pour la comprendre, il faut commencer par distinguer avec Jean Amery deux dimensions de la torture. Dans la première, elle est conçue comme un instrument, un moyen pour recueillir des informations, pour casser les organisations politiques, pour terroriser par l'exemple une société tout entière. Dans la seconde, la torture est une fin en soi, on torture pour torturer : certes, les nazis « se servaient de la torture comme moyen. Mais ils la servaient avec encore plus de ferveur [121] ». Cette seconde forme est la torture en propre, hors de toute finalité extérieure. Elle est fondamentalement le lieu d'épanouissement de ce que Jean Amery appelle, à la suite de Georges Bataille, la souveraineté [122] :

> « Le sadique ne se préoccupe pas de la perpétuation du monde. Au contraire, il veut abolir le monde, et par la négation de son prochain, qui pour lui est aussi "l'enfer" dans un sens bien particulier, il veut réaliser sa propre souveraineté totale [123] ».

Le tortionnaire réalise une corporalité toute-puissante, qui n'est pas limitée par le corps de l'autre, sur lequel le souverain acquiert alors un empire absolu. C'est pourquoi il convient de distinguer avec Bataille la souveraineté de la maîtrise. Alors que la position de maître chez Hegel suppose de la part de celui qui devient esclave la soumission volontaire pour conserver sa vie, la souveraineté est emprise sans limites du tortionnaire sur le corps de l'autre. Ce que le

[121] Amery, *op. cit.*, p. 66.
[122] Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1972, p. 217-221.
[123] Amery, *op. cit.*, p. 73.

souverain contemple dans la soumission du supplicié, c'est son abandon absolu à sa volonté toute-puissante. Jean Amery ne saurait mieux le dire :

> « Je vouais une espèce d'ignominieuse vénération à la torturante souveraineté qu'ils exerçaient sur moi. Car celui qui a le droit de réduire l'homme à la chair et d'en faire une proie geignante offerte à la mort, n'est-il pas un dieu ou du moins un demi-dieu[124] ? »

S'il n'est pas un créateur *ex nihilo*, le tortionnaire possède bien une moitié divine, celle qui le rend capable de réduire *ad nihilum* le supplicié. Rien ne peut l'arrêter si ce n'est sa propre décision : il a bien la toute-puissance de le détruire. Mais, justement, la souveraineté se réalise chez Bataille dans la retenue de cette puissance d'anéantissement de l'autre. C'est en cela qu'elle est un sadisme, et que le sadisme est une perversion anale : « Prolonger sans fin sous pression le maintien des tendances qui poussent à les tuer [125] ». Le sadisme anal du tortionnaire prolonge le stade anal dans lequel l'enfant prend plaisir à retenir la défécation. En tournant sa retenue contre le supplicié, le tortionnaire peut la prolonger à l'infini.

Bataille écrit certes sur la violence nazie, mais, à la différence de Jean Amery, il écrit avant la mise en place de son entreprise exterminatrice. Son concept de souveraineté s'applique donc en réalité mieux aux tortionnaires du régime d'al-Assad qu'aux bourreaux du III^{e} Reich. On le comprend très bien en suivant la logique d'anéantissement telle que Jean Amery la pense par distinction de la logique de la préservation, en particulier dans la situation face à la mort :

> « Le soldat était mené à la bataille et sa vie n'avait pas grande valeur, c'est vrai ; pourtant l'État lui enjoignait de survivre et non pas de mourir. L'ultime devoir du détenu était la mort [126] ».

C'est là qu'apparaît la différence entre la logique d'anéantissement du bourreau et la logique moribonde du tortionnaire. La logique d'anéantissement fait de la mort du prisonnier la finalité de l'opération, en revanche cette mort reste un échec pour le tortionnaire : il s'est lâché, il a expulsé ce dont la retenue constituait sa souveraineté. La souveraineté n'est pas réalisée à travers la mort de l'autre mais plutôt à travers sa survie. Alors que le bourreau exécute et donne la mort aux détenus qui s'accrochaient à la vie, le tortionnaire fait en sorte de détruire toute possibilité de vie sans pour autant donner la mort. Son geste consiste à faire de la vie le supplice même, et de la mort l'ultime objet du désir, de l'obtention duquel il prive le détenu.

Le tortionnaire place alors le supplicié dans un état de désespérance. La désespérance n'est pas ici conçue dans le sens théologique d'un renoncement à la possibilité du salut, mais dans le sens existentiel du retrait de la possibilité de mourir. En effet, si la mort est, pour reprendre les mots de Heidegger, la « possibilité de l'impossibilité de l'existence en général [127] », l'angoisse est l'affect de cette possibilité de l'impossibilité. Et il convient d'ajouter que la désespérance serait alors l'affect de l'impossibilité de l'impossibilité.

---

[124] *Ibid*.
[125] Bataille, *op. cit*., p. 221.
[126] Amery, *op. cit*., p. 42.
[127] Heidegger, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, édition hors commerce, 1985, § 53, p. 208.

Dans *La coquille*, Mustafa Khalifa illustre cette production tortionnaire de la désespérance. Le narrateur y évoque une scène à la prison de Tadmor. Dans une famille composée d'un père et de ses trois enfants, trois d'entre eux sont condamnés à mort. Dans un jeu tortionnaire, l'officier demande au père de choisir le seul qui aura le privilège de rester en vie. Le père choisit naturellement le plus jeune. Mais lors de l'exécution, on pend les trois fils devant les yeux du père épargné. Lui qui voulait mourir pour sauver la vie de son fils se voit retirer la possibilité même de mourir et est alors précipité dans une désespérance sans fond [128].

La désespérance est irréductible au désespoir. Si le désespoir est l'affect propre à celui qui prend conscience de la fermeture des possibles et du caractère irrémédiable de la destruction, la désespérance est l'affect de celui qui désire son autodestruction mais à qui même cet ultime possible est retiré. La cellule croquée par Najah al-Bukai est ainsi peuplée de moribonds en désespérance. Ils ne sont pas les agonisants de Khaled Dawwa (étude 3) qui s'abandonnent au processus de destruction. Chez les moribonds, ce processus s'est arrêté, ou plutôt s'est figé, sans retour en arrière que permettrait un rétablissement et une réouverture des possibles. L'arrêt est enfermement dans l'ici et maintenant du corps soumis à une souffrance sans issue. Le moribond en désespérance constitue ainsi une forme de l'indestructible autre que le prince destructif d'Imranovi (étude 1). Les deux sont certes des figures figées, mais le prince destructif l'est par refus de la corruptibilité de son être, par refus de perdre sa souveraineté : il est celui qui assimile le « ne plus être ceci » au « ne pas être du tout » et fige alors tout devenir. Le supplicié est, lui, figé par la souveraineté de l'autre qui, après lui avoir imposé de « ne plus être ceci » ni quoi que ce soit d'autre, lui retire le dernier possible, celui de « ne plus être du tout ».

À partir de là, on peut se demander si le supplice tel qu'on l'a défini se limite au champ des pratiques tortionnaires. La logique tortionnaire est l'ensemble des mécanismes qui conduisent un être depuis la normalité du monde d'esquisses, analysé à l'occasion de la statuette de Khaled Dawwa (étude 3), monde dans lequel l'état de la conscience est l'ouverture à l'infini des possibles, jusqu'à cette prostration extrême croquée par Najah al-Bukai caractéristique de la désespérance. Mais existe-t-il des états de désespérance qui n'ont pas été amenés par une telle logique tortionnaire ? Appelons supplice existentiel cet état de désespérance. Le suppliciateur serait alors celui qui ferme l'accès à ce possible *ultime* qu'est la mort. Seul le tortionnaire est-il alors suppliciateur ?

Il convient d'abord de prévenir la banalisation d'un tel concept. N'est pas suppliciateur tout un chacun qui retire à l'autre la possibilité de la mort, et en particulier la possibilité de se donner la mort, comme le font par exemple les soignants d'un hôpital psychiatrique. En temps normal, empêcher l'autre de se suicider, c'est lui fermer cette unique possibilité pour lui maintenir ouvert le champ infini des possibles, car le dépressif est justement celui qui assimile à tort sa vie présente à toute vie possible, qui n'aimant pas sa vie en vient à ne plus désirer la vie, qui croit que pour « ne plus être ceci » il n'est d'autre solution que « ne plus être du tout ».

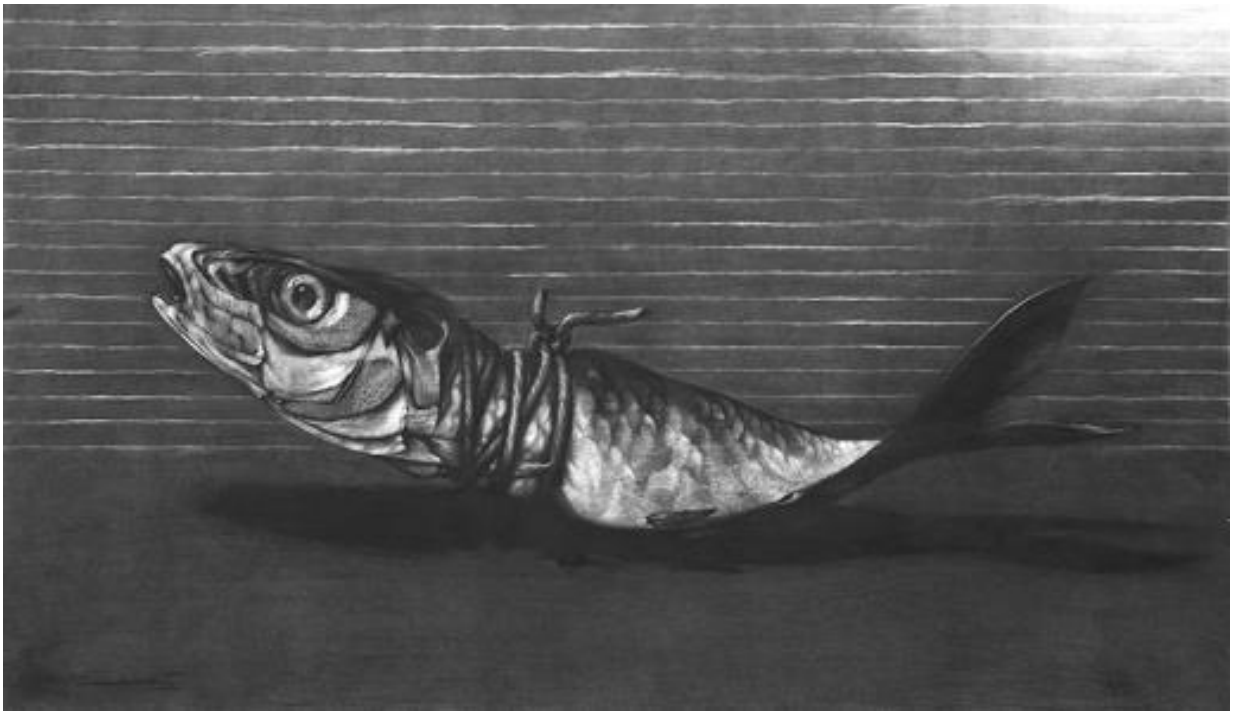
En revanche, il y a peut-être quelque chose du supplice dans toute pratique qui impose la survie, soit un état dans lequel tous les possibles sont fermés, comme norme morale absolue : elle ne fait que fermer le dernier possible. C'est le cas paradigmatique de l'acharnement thérapeutique

[128] Khalifa, *op. cit.*, p. 222-230.

qui maintient en vie celui qui n'a ni espoir de rétablissement ni goût de vivre. Surtout que, dans ce cas, le système médico-technique qui réussit à maintenir en vie l'organisme contre toute tendance de sa nature possède une certaine souveraineté sur l'agonisant : il retient la mort et, refusant qu'il soit encore mortel, il le rend assassinable, sa mort ne peut relever que d'une décision et d'un acte de ce système [129].

On peut enfin même se demander s'il n'existe pas une pensée suppliciaire au fondement de telles pratiques. Une pensée suppliciaire serait une pensée qui retire à la mort toute possibilité de sens et, par-là, exclut tout système de sens qui comprendrait la mort. Dans une pensée suppliciaire, philosopher, ce n'est plus apprendre à mourir, mais le désapprendre, de telle sorte que l'indestructible devienne la seule possibilité d'être.

[129] À ce sujet voir aussi Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 243.



Le poisson ligoté

Fusain – 145 × 275 cm – 2015

Galerie Atassi, Dubaï

Youssef Abdelki

Né en 1951, l'artiste est peintre, graveur et caricaturiste. Diplômé de la Faculté des beaux-arts de l'Université de Damas en 1976, il obtient également un master en gravure de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 1986, puis un doctorat en arts plastiques à l'Université Paris VIII en 1989. Ses œuvres sont exposées dans différentes capitales arabes, comme Damas, Beyrouth, Amman, Le Caire et Tunis, ainsi qu'en différentes villes européennes comme Paris, Berlin et Londres. En raison de ses engagements politiques, il est emprisonné une première fois entre 1978 et 1980. Contraint à quitter la Syrie pendant 25 ans, il refuse toute autre nationalité et regagne Damas en 2005. Une nouvelle fois incarcéré en 2013, il est libéré la même année. Les œuvres de l'artiste sont consultables sur sa page :

facebook.com/youssef.abdelke.artist/

Étude 7. Le tragique ultime

« Les hommes sont comme les trois papillons devant la flamme d'une bougie.
Le premier s'en approcha et dit :
"Moi, je connais l'amour".
Le second vint effleurer la flamme de ses ailes et dit :
"Moi, je connais la brûlure de l'amour".
Le troisième se jeta au cœur de la flamme et se consuma.
Lui seul connaît le véritable amour ».

Jalal-al-din al-Rumi, trad. Amin Mahdavi, tiré du film *Bab' Aziz* de Nacer Khemir, 2005.

Une présence intensifiée

Depuis des décennies, Youssef Abdelki est un peintre de « natures mortes ». Il fit bien ses gammes avec du Picasso, peignit des portraits en pied et des compositions équestres, mais c'est majoritairement dans la nature morte, au fusain, qu'il trouve son style propre. L'un de ses thèmes privilégiés est le poisson, cet être vivant que les hommes rencontrent uniquement lorsqu'il est mort, créature à l'œil sans paupière, toujours grand ouvert : « J'ai travaillé quinze ans sur les poissons. C'est un être vivant singulier. Même mort, ses yeux disent qu'il veut vivre[130] ».

Son genre, c'est plus précisément la nature morte monumentale. Non pas qu'il réalise de grandes compositions, des tableaux de chasse et des étalages d'échoppes comme le faisait Frans Snyders. Non, l'élément est souvent unique et humble : un os, un pinceau, une chaussure, une boîte de conserve, un crâne, un clou, ou une tête de poisson. Mais il les agrandit de telle manière qu'il déstabilise les mesures du tableau classique. Il les agrandit ou, plus exactement, il leur donne de la grandeur. Alors, ces petits objets hors de leur usage, ces restes de nourriture, ces rebuts qu'on remarque à peine, prennent une taille qui les rend incontournables. L'artiste leur donne tout l'espace pour déployer leur être et s'affirmer en projetant des ombres denses autour d'eux. La chaussure que l'on a balancée du bout du pied dans un coin de l'entrée alors qu'elle nous avait protégé tout le chemin, l'os que le boucher a extrait de la viande et qu'il a jeté sur un tas avec le reste du squelette, la tête de poisson détachée net du corps par le coup de couperet qui la pousse immédiatement dans la poubelle, ces menues choses qui disparaissent si vite dans les marges redeviennent centrales et leur contemplation inévitable. Pour un communiste comme

[130] Entretien avec Christine Habib sur Ṣawt Lubnan, « A ghayr mawjeh », épisode 28, 2014. [En ligne] consulté le 29 juillet 2020 : youtube.com/watch?v=Y-pqgJx_bus

Youssef Abdelki, ce sont les laissés-pour-compte qui trouvent chacun une dignité et une présence publique.

Pour le dire conceptuellement, sachant que toute configuration du monde agence les êtres les uns avec les autres de telle sorte qu'inexorablement les uns sont sur le devant de la scène et les autres en coulisse, il y a alors toujours certains êtres qui ont un degré minimal, un degré infime d'apparaître. Ce que fait Youssef Abdelki, c'est augmenter la quantité de présence de ces laissés-pour-compte. Ce faisant, il inverse les priorités : c'est la tête de poisson qui est désormais sur l'avant-scène, étalée sur la table, et non sa chair comestible repoussée hors champ. La tête de poisson, sortie de la poubelle où elle disparaissait avec la queue, une fois exposée, devient un visage, et pas n'importe quel visage : un visage à l'œil grand ouvert, dénué de paupière, à la pupille brillante, grande et ronde, qui nous regarde, hébétée. C'est à ce détail devenu monumental, à ce coin devenu centre, à ces restes faits œuvres maîtresses, à cette nature morte devenue portrait que Youssef Abdelki nous confronte. Ou plutôt nous confrontait. C'était avant 2011, avant la révolution puis la guerre, avant la contre-révolution permanente.

Après 2011, le poisson est là, mais entier. Un petit poisson difficile à identifier mais dont la bouche manifeste la taille limitée et les fines dents le régime herbivore et le caractère inoffensif. Un petit poisson que Youssef Abdelki grossit dix fois : deux mètres cinquante de long pour ce petit animal fluviatile. Son regard a acquis une intensité plus grande encore, celle des martyrs qu'il arrive à Youssef Abdelki de peindre, des corps défunts dont l'œil, au lieu d'être révulsé, reste grand ouvert et fixe le spectateur du regard. C'est le cas de ce corps étendu sur un autel, le côté droit percé d'une balle et d'où coule le sang[131]. Sur le fond écrit à la craie, on lit : « Saint Jean bouche d'or, gisant dans la mosquée al-Hassan du quartier al-Midan de Damas ». Jean bouche d'or (*Yuhana fam al-dhahab*), c'est Jean Chrysostome, mais Youssef Abdelki voulait sûrement désigner Jean Damascène, penseur arabe des débuts de l'Islam et saint local, connu aussi pour ses paroles d'or. La représentation du Christ gisant est ainsi rattachée par ce graffiti tant au théologien du VIII^e^ siècle, qu'au révolutionnaire syrien du XXI^e^. Et vu qu'il suit le même procédé pictural que les peintures de poisson et d'autres restes animaliers, on peut dire que la sainteté y transcende tant les époques que les communautés et les espèces. Alors, quand on contemple le saut du poisson ligoté, c'est le même geste suprême de ces êtres tragiques qui y est condensé : le regard de pleine conscience du martyr vidé de son sang, le muscle bandé du bras coupé, le pas du sabot dépecé, autres exemples d'œuvres monumentales.

Ce petit poisson de deux mètres cinquante de long est vivant, il est ligoté et il bouge encore. Il est vivant, mais plus pour longtemps. Exilé sur le sol contre le mur des condamnés, les minutes avant son asphyxie sont comptées. On se demande alors à quoi bon le ligoter. Sur un être dénué de membre, la corde enroulée cinq fois autour de son corps n'a rien à contraindre. Pourtant, il bouge encore, et même il saute. L'instant dans lequel Youssef Abdelki a figé l'animal aquatique n'est pas son échouage sur un sol pour lequel il n'est pas fait, c'est l'instant fugace, peut-être unique, pendant lequel, d'un coup de queue, le poisson s'est élevé dans les airs, pendant lequel sa face couchée s'est redressée pour lancer au spectateur un regard sidéré et un cri muet.

[131] [En ligne] œuvre publiée sur la page de l'artiste le 27 mars 2014, consultée le 29 juillet 2020 : facebook.com/youssef.abdelke.artist/

Il convient d'écouter Youssef Abdelki sur la nature morte :

> « Une "nature silencieuse" n'est pas silencieuse. Une nature morte ? Où est la mort dans toutes ces cellules où bat la vie ? "Nature en repos", elle ne l'est pas plus. Même les murs en béton armé ne sont pas en repos. "Nature figée" ? Peut-être si l'on entend par là ce que son dessin a saisi vivant. Mais elle ne se fige qu'un instant comme le faisaient nos grands-parents qui figeaient leurs yeux devant le vieil appareil photographique dans la rue, avant de s'animer à nouveau[132] ».

Là où habituellement la peinture est habitée d'un complexe envieux vis-à-vis de la photographie, celle-ci même qui a provoqué son obsolescence, il est remarquable d'entendre un peintre prendre modèle sur cette photographie. Nulle rancœur ni défi dans sa voix. C'est que la peinture a beau ne pas produire une meilleure image que la photographie, elle la produira toujours différemment, dans les deux sens du terme : elle produit d'une façon différente, requiert du travail, et elle produit de façon différée, ce travail prend du temps. La peinture a beau saisir l'instant, elle ne sera jamais un instantané.

C'est d'ailleurs être un instantané qui la priverait de toute valeur : « Un des désastres de l'art aujourd'hui est la facilité[133] », se plaint Youssef Abdelki. Ce désastre consiste à prendre le sujet à la légère, à ne pas s'y investir, alors qu'en art, la substance de l'artiste doit être présente dans son œuvre, ce qui signifie, pour un marxiste comme Youssef Abdelki, son travail : la valeur, c'est la quantité de travail. La valeur du tableau ne réside pas dans le thème choisi, au contraire, c'est l'effort dépensé à ouvrager qui donne de la valeur à la toile et, au-delà, au thème représenté. Les tableaux de Youssef Abdelki sont alors d'importance, non seulement par leur taille, mais par la quantité de travail investie dans leur production, par le temps consacré à ces humbles réalités qu'il dessine au fusain. C'est pourquoi Youssef Abdelki n'a pas de complexe l'empêchant de reprendre à la photographie l'idée de l'instant. Il transforme l'instant fugace en durée de travail et en œuvre qui perdure.

Il reprend également de la photographie l'idée du caractère décisif de certains instants. L'instant décisif, c'est la vie figée lors d'un instant fugace, la singularité temporelle sans répétition possible. L'instant choisi est celui où le poisson jeté sur le sol et ligoté trouve la force de sauter en l'air, où un bras coupé contient encore le réflexe de serrer le poing, où le sabot décharné parvient à se redresser droit. Même réduits définitivement à l'impuissance, le poisson dit qu'il veut nager, le poing qu'il veut résister, le sabot qu'il veut galoper. La peinture de Youssef Abdelki est à la fois une nature morte monumentalisée et une vanité respirant la vie.

Vers un tragique ultime

Des poissons, oui, mais aussi des oiseaux. Dans un autre tableau monumental (248 × 146), un moineau se trouve également exilé sur la dalle, où il gît sur le dos, dans une position, elle, similaire à celle du perroquet de Safaa al-Set (étude 11), mais à quelques centimètres d'un

[132] Ahmed al-Zaatari, « Youssef Abdelke… La cruauté de vivre », journal *al-Akhbar*, le 16 décembre 2009, notre traduction. [En ligne] consulté le 25 juin 2020 : al-akhbar.com/Literature_Arts/121805
[133] Entretien avec Christine Habib, *op. cit*.

énorme couteau[134]. Le couteau est planté droit, il tombe d'en haut fendant la surface de sa lame d'acier, une lame qui brille en contraste avec l'oiseau, lui de chair et de sang, fragile, sans prise, périssable. La position de ces deux entités rend vive l'idée d'une confrontation fatale, la poitrine de l'animal est en parfaite continuité avec la lame tranchante. Mais la lame n'est pas enfoncée dans la chair de l'oiseau, elle lui est simplement adjacente. Aucune accusation donc, dans le tableau, tout juste une suggestion appuyée. La confrontation n'a pas laissé de traces de sang, c'est pourquoi elle ne semble pas tant relever d'une confrontation réelle entre deux êtres que d'une antithèse logique entre deux principes, le principe de destruction, et le principe de contestation propre à ceux qui reconnaissent, sans équivoque, l'absolue asymétrie des forces.

L'oiseau et le couteau, un tableau de 2012 qui donne à penser l'essence du tragique par l'art de la suggestion. Suggestion encore, il pourrait être dédié à ce peuple de jeunes oiseaux massacrés lors de leur envol en 2011, ou à d'autres oiseaux assassinés bien avant, en 1982 par exemple. Il peut être vu comme un hommage aux pigeons de Hamido, dont témoigne Khaled al-Khani – artiste survivant du massacre de Hama de 1982. Lors de l'invasion du quartier al-Baroudeyeh, dans les cris et la fureur de l'attaque, Hamido, un jeune éleveur de pigeons, est monté sur le toit de l'immeuble pour lâcher sa propre escadrille. Sa voix qui excitait leurs voltiges traversait l'espace, et les roucoulements des pigeons se mêlaient au sifflement des balles. « Leurs cris ressemblaient aux nôtres », raconte Khaled al-Khani[135]. Les soldats s'amusèrent à tirer les pigeons de Hamido. Mais lui, il n'a pas cédé, il a continué à crier et à encourager les voltiges de ses oiseaux, ceci jusqu'à leur mort, à eux et à lui :

> « Hamido s'est éteint sur le toit de sa maison mais sa voix ne s'est jamais éteinte dans ma mémoire. C'est comme s'il m'insufflait ce qu'il a ressenti dans le vaste ciel. […] Il savait avant quiconque que les barbares étaient là pour exterminer tous les oiseaux et il est parti avec ses pigeons pour le lieu où il souhaitait être[136] ».

C'est ce geste de contestation vaine, d'action noble devant la mort que reproduisent les oiseaux et les poissons de Youssef Abdelki, le geste de tous ceux qui savent que leur résistance ne changera probablement rien, mais qui n'hésitent pourtant pas à s'élancer sur les toits, à prendre leur envol, à sauter bien que ligotés sur la dalle froide. Ils s'opposent par principe, c'est-à-dire qu'ils opposent un principe aux pratiques de destruction d'un régime de barbarie ou des brigades qui rivalisent. C'est le geste de tous ceux qui ont refusé d'apprendre « la leçon de Hama » évoquée à propos du montage d'Imranovi (étude 1).

En effet, même la menace de destruction généralisée, d'incendier le pays tout entier comme Hama l'avait été, message ultime des violences du régime, n'a pas suffi à empêcher le soulèvement de 2011. L'inefficacité de la dissuasion ne vient pas de l'incapacité à terroriser. Au contraire, les intentions destructrices du régime ne laissaient pas l'ombre d'un doute. L'insurrection a eu lieu malgré tout, malgré la certitude que la menace serait mise à exécution, et elle a été mise à exécution. L'erreur de la menace consiste plutôt à penser que la peur de

[134] [En ligne] œuvre publiée sur la page de l'artiste le 19 juillet 2013, consultée le 29 juillet 2020.
[135] Khaled al-Khani, « Histoires de Hama. Souvenirs du peintre Khaled Al Khani », trad. Annie Bannie, 2013. [En ligne] consulté le 27 juin 2020 : anniebannie.net/2013/02/13/histoires-de-hama-souvenirs-du-peintre-khaled-al-khani/
[136] *Ibid*.

mourir suffit à paralyser l'action, présupposant la primauté sans conteste de la volonté de survivre sur toute autre volonté. C'est en effet oublier ce que Nietzsche rappelle à maintes reprises : la volonté de vivre n'est qu'un degré minimum de volonté de puissance.

Mais même lorsqu'on se place dans la dialectique de l'esprit et de la vie, il s'agit d'un conflit. L'abandon de la liberté pour assurer sa vie n'est jamais définitif. Günther Anders rappelle bien dans la « Pathologie de la liberté », que la survie est toujours une concession faite par la conscience à la nécessité : pour continuer à vivre, la conscience cède sur ses exigences de sens et ses aspirations à la liberté. Elle y renonce temporairement. C'est que toute concession est un moindre mal, un moyen de réaliser ses fins tout en acceptant la médiation des détours qui y conduisent. Pour reprendre le paradigme hégélien de la dialectique de l'esprit et de la vie, dans la lutte à mort, l'un consent à la soumission, mais cette soumission même, en lui donnant la maîtrise de la nature, conduit l'esclave à la liberté. L'esclavage relève bien de la concession : il est abandon temporaire et mutation de la fin visée, la liberté, qui est cependant maintenue comme fin.

Or, les poissons et les oiseaux de Youssef Abdelki, ce n'est pas à l'esclavage qu'on les condamne, c'est à l'abjection. Ils ne doivent pas placer leur force au service de la volonté du maître, ils sont contraints d'abandonner toute volonté et toute force. L'abjection n'est pas l'esclavage au sens de Hegel, elle n'ouvre pas à la possibilité d'un dépassement dialectique, d'une sursomption par laquelle l'esclave devient maître de la nature et, par là, maître du maître. Par conséquent, dans l'abjection, la concession de la conscience à la vie ne peut être que désespérante, désespoir dont seule alors la révolte contre le souverain sauve. Cette dernière ne se réduit plus au renversement d'un pouvoir par un autre, mais est seul lieu possible d'affirmation de soi par la conscience. La révolte a alors lieu malgré sa vanité.

C'est ainsi qu'en conclusion de son livre sur le gouvernement par la violence en Syrie, Salwa Ismail demande : « Le slogan "mieux vaut la mort que l'abjection (*al-mawt wala al-mathala*)" doit-il être pris au pied de la lettre ?[137] ». Ce slogan est illustré par le témoignage d'une participante au soulèvement de 2011 : « [Lama] a expliqué que s'ils ne se levaient pas, ils ne compteraient pas comme des êtres humains[138] ». L'enjeu n'est plus l'opposition dialectique de la maîtrise et de la servitude chère à Hegel – l'esclavage était d'emblée la seule issue – mais l'opposition de l'abjection et de la dignité (*karama*). C'est la conclusion que Salwa Ismail tire du témoignage de Lama et de toute son enquête sur le gouvernement de la violence en Syrie :

> « Je reviens à l'esthétique de la révolution de Lama. Au milieu de la destruction et des ruines, il peut être possible de trouver encore une force édifiante de la quête initiale d'affirmer son humanité et son aspiration à vivre une vie digne d'être vécue[139] ».

La vie digne ne consiste pas tant dans certaines conditions d'existence, mais dans l'affirmation de certaines forces. C'est pourquoi Salwa Ismail parle, à propos de Lama, d'une « esthétique de la révolution », renvoyant par « esthétique » au tragique nietzschéen qui sous-tend cette

[137] Ismail, *The Rule of Violence*, p. 203, notre traduction.
[138] *Ibid*., p. 202.
[139] *Ibid*., p. 204

affirmation désespérée de soi. Elle lui donne même le sens foucaldien du dandysme[140], version postmoderne du souci de soi : il n'y a pas de changement politique à espérer, mais l'action est déjà et fondamentalement une construction de soi. Ce type de subjectivité est justement celui qu'affirment les animaux de Youssef Abdleki, mais, paradoxalement, lors de leur anéantissement. Si nous évoquons à son propos l'esthétique de Nietzsche, comme le fait Salwa Ismail, c'est pour plutôt mettre en évidence le déplacement opéré par l'artiste dans cette esthétique tragique.

Pour Nietzsche, toute esthétique a une dimension falsificatrice. Il a développé cette thèse dès *La naissance de la tragédie*, et l'a réaffirmée ultérieurement dans sa préface critique à cet ouvrage : derrière l'hostilité à l'art, « j'ai depuis toujours aussi perçu l'*hostilité à la vie* […] car toute vie repose sur l'apparence, l'art, sur l'illusion, sur l'optique, sur la nécessité perspectiviste et sur l'erreur[141] ». L'art affirme la vie en tant qu'elle est indissociable de l'illusion. Nietzsche distingue alors entre « trois degrés de l'illusion[142] ». La première est socratique. Elle concerne la connaissance théorique qui se croit capable d'appréhender le monde, et d'apporter le bonheur grâce aux vertus intellectuelles. C'est « l'illusion de pouvoir guérir de cette manière [grâce à la connaissance] l'éternelle blessure de l'existence[143] ». Socrate est « anti-tragique », car il refuse de voir le gouffre abyssal de l'existence qui reste irrationnel et impénétrable.

La deuxième illusion est apollinienne. Elle relève de « ces voiles de beauté que l'art laisse flotter devant [l]es yeux[144] ». Elle permet ainsi au poète et à l'artiste de donner à supporter le gouffre qu'ils dissimulent derrière leurs belles formes linguistiques et picturales, lesquelles sont nécessaires pourtant à la tragédie, fondée sur le rapport entre l'apollinien et le dionysiaque.

La troisième illusion est dionysiaque. L'instinct apollinien fait apparaître le héros tragique comme individué, et le distingue du spectateur. Mais dans un élan d'extase, produit par l'instinct dionysiaque, le spectateur éprouve l'unité par-delà la frontière des individualités, l'unité vivante qui sous-tend la distinction des personnages de la pièce, et la distinction entre le spectateur et le héros. À ce niveau, l'illusion consiste à sentir que « sous le tourbillon des phénomènes, la vie continue de s'écouler, indestructible[145] ». Il s'agit de sentir l'unité de l'être qui perdura après la disparition du héros, dans les nouveaux héros qui apparaîtront. Les héros sont les masques de Dionysos, les formes éphémères de la vie qui s'affirme. « "Nous croyons à la vie éternelle" voilà ce que proclame la tragédie[146] », écrit Nietzsche.

Or c'est précisément cette illusion que les êtres tragiques de Youssef Abdelki mettent au défi. L'artiste ne s'intéresse pas, en effet, au moment de l'extase qui pousse le héros vers son destin, force pleine de la certitude de son essence éternelle par-delà la finitude de sa forme et de la conscience que la vie se perpétue en dépit de la destruction de son individualité. Youssef

[140] Voir par exemple « Qu'est-ce que la lumière » de Michel Foucault dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 390 : « L'ascétisme du dandy » consiste à faire « de son corps, de son comportement, de ses sentiments et passions, de son existence, une œuvre d'art ».
[141] Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, « Essai d'autocritique », § 5, p. 17.
[142] *Ibid*., § 18, p. 107.
[143] *Ibid.*
[144] *Ibid.*
[145] *Ibid.*
[146] *Ibid.*, § 16, p. 100

Abdelki s'intéresse plutôt au moment où cette expansion avec ses nobles illusions devient impossible. Il capte le moment où il ne reste plus rien que la dernière force qui n'a rien d'affaiblie, mais qui s'affirme contre son oppression. Il capte le tragique ultime.

Comme le héros tragique nietzschéen, l'artiste du tragique ultime défait le lien entre la cause et l'effet, entre l'acte et son utilité, et maintient l'action de manière inconditionnée à l'obtention de tout résultat. L'action tragique qui aboutit à la mort du héros n'a pas de finalité hors d'elle-même. Pour autant, cette mort n'est pas absurde. Son terme réside dans sa volonté de puissance, celle-ci se réalisant dans le non absolu qu'elle prononce face au bourreau. Elle reste volonté de puissance, car être vaincu, ce n'est pas être défait ; être mourant, ce n'est pas être dégradé, c'est agoniser au sens d'une fin agonistique. Toute force est y mobilisée pour affirmer, contre la puissance destructive, la grandeur de l'être. Cette volonté n'a pas pour paradigme la force des créatures extraordinaires, celle du « satyre barbu en liesse de son dieu[147] », comme le pensait Nietzsche. Le satyre nietzschéen était « l'archétype même de l'homme, l'expression de ses émotions les plus hautes et les plus fortes […] en qui se répétait la passion du dieu[148] ». En lui se réalisait la transformation de l'homme tragique en héros dionysiaque, en lui prenait place l'amplification extraordinaire de forces qui animait son corps, en lui s'accomplissait le sens du tragique. « L'homme tragique affirme même la plus âpre souffrance, tant il est fort, riche et capable de diviniser l'existence[149] », explique Deleuze au sujet de Nietzsche. Le tragique ultime de Youssef Abdelki, lui, ne prend pas la forme du satyre, mais s'affirme en oiseau, en poisson, ou en papillon. Sa force n'est pas monstrueuse, elle n'a pas l'ampleur apte à diviniser l'existence. C'est plutôt la force infime que l'être marginal a su trouver en dernier recourt, lui qui sait avoir déjà tout perdu, mais rassemble ses dernières ressources, non pour prolonger économiquement une vie amoindrie, mais pour briller dans un dernier éclat, l'éclat d'une paupière bien centrée alors qu'il aurait dû déjà tourner de l'œil, ou du dernier sursaut du poisson asphyxié sur la dalle froide. L'œil du martyr et du poisson semblent nous dire : « Vis brillamment, fut-ce un instant ! » La balle du soldat, le couperet du poissonnier ne sont pas des menaces qui pétrifient, ce sont des occasions ultimes de lancer un « non ! » plus grand que soi.

En attribuant à ses personnages tragiques une forme animale, Youssef Abdelki croise la même dynamique qui anime Safaa al-Set (étude 11). Il donne une primauté ontologique à ce qui existe au bas de l'échelle. Mais à la différence de l'art de Safaa al-Set qui traite de la honte d'être un homme, les animaux de Youssef Abdelki engagent un héroïsme particulier. Ce n'est pas de la honte qu'il s'agit ici, mais de la force propre aux êtres démunis.

Il y a un héroïsme tragique chez les personnages de Youssef Abdelki, l'héroïsme du poisson redressé, du bras coupé au poing fermé, du sabot décharné prêt à galoper, de l'oiseau mort narguant le couteau qui ne peut plus rien lui faire. Mais c'est un héroïsme qui apparaît dans un moment spécial, alors qu'il aurait pu avoir lieu d'une manière plus rassurante s'il avait été capté avant. Avant que le poisson soit déposé sur le sol, avant que le bras soit coupé, avant que l'oiseau soit mort, que le sabot soit décharné, que la lame soit plantée. Il aurait été alors tragique au sens nietzschéen, celui d'une prédilection « pour ce qu'il y a de dur, d'effrayant, de cruel,

[147] *Ibid.*, § 8, p. 57.
[148] *Ibid.*
[149] Deleuze, *Nietzsche*, p. 66.

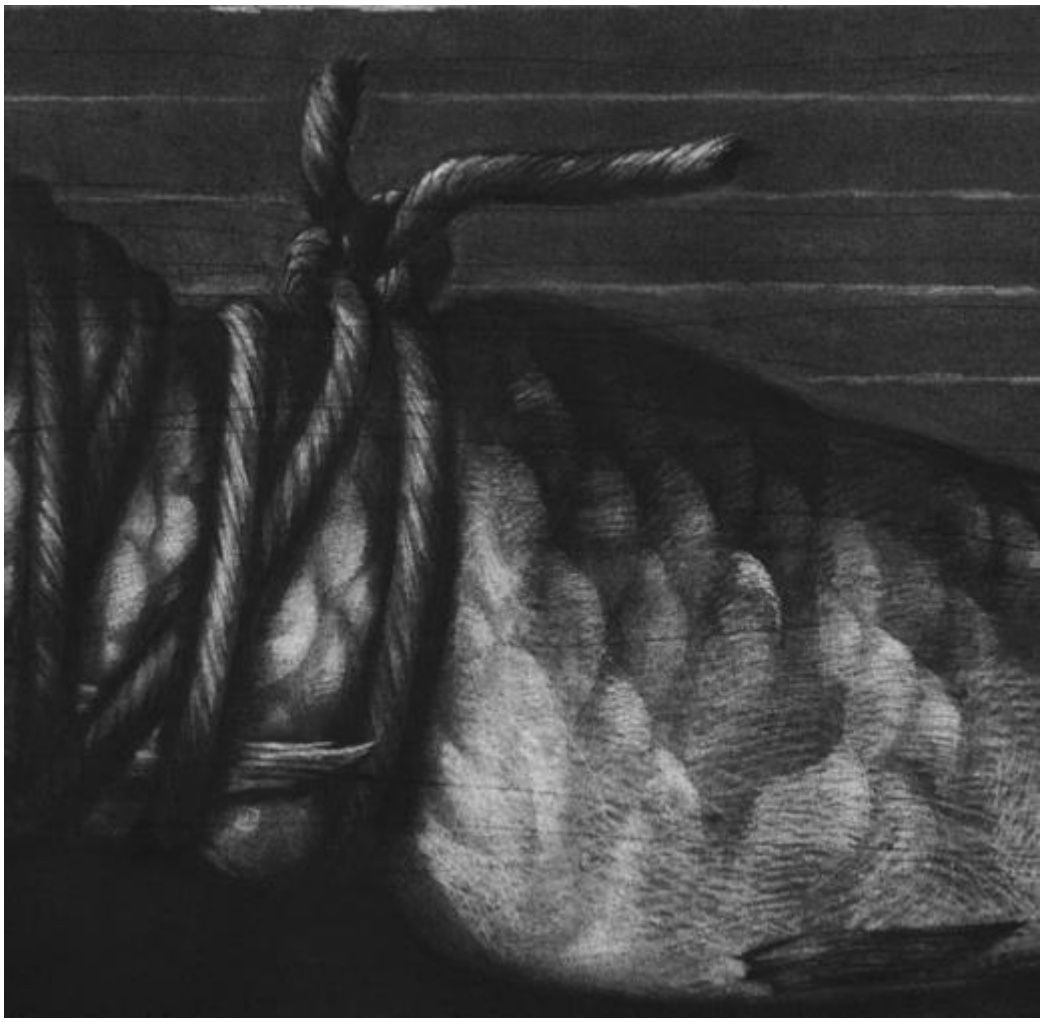
de problématique dans l'existence qui viendrait du bien-être, d'une santé débordante, d'une *plénitude* de l'existence[150] », d'une vie abondante qui s'affirme au seuil de la destruction de l'individu. Mais ici l'héroïsme tragique est celui de l'être déjà vaincu, souvent déjà mort, ou ligoté comme le poisson, ou cloué comme le citron, ou les deux comme le crâne, dans d'autres tableaux.

Avant 2011, les natures mortes monumentales de Youssef Abdelki donnaient toute leur dignité aux laissés-pour-compte en augmentant leur quantité de présence et en leur consacrant tout son temps de travail. Le recoin devenait le centre, le rebut l'œuvre destinée à la postérité. Après 2011, l'oppression et la destruction, les cordes qui ligotent, les clous qui figent et torturent, les couteaux qui se plantent, occupent la toile. Comme la toile est l'agrandissement d'un recoin oublié, cela signifie que même ce recoin a été envahi par la destruction, que cette dernière a attaqué jusqu'aux rebuts. Sur le tableau qui agrandit le minuscule, les forces de l'oppression et de la destruction apparaissent alors immenses, disproportionnées, fatales. Le fil qui ferme habituellement le poisson pour retenir la farce dont le cuisinier l'a fourré devient une corde qui ligote, un simple couteau de cuisine devient un couperet de deux mètres de haut, etc.

Toutefois, le principe de la destruction trouve sa limite. Non qu'il n'ait pas d'efficace, qu'il ne parvienne pas à produire des ruines, au contraire, sa puissance n'a jamais été aussi grande. En revanche, il est impuissant à faire reconnaître sa logique, à imposer son acquiescement à sa victime. Quoi qu'il fasse, celle-ci continue à lui opposer sa fragilité tragique et son œil qui brille comme principe antithétique. Car ce que refuse fondamentalement le tragique, c'est la règle de l'efficace. Nous avons dit que le tragique découplait la cause de ses effets. La logique destructive a beau avoir acquis la toute-puissance, elle ne peut empêcher l'infime désaveu qui lui est opposé. Cette opposition éclaire la vanité de la règle de l'efficace. L'estimation d'une action à sa réussite est soumission de cette action à son but. Elle pousse alors à une mobilisation disproportionnée des moyens, disproportion censée assurer l'atteinte de cette fin. Or, c'est justement à des moyens destructifs disproportionnés que Youssef Abdelki oppose le geste tragique ultime. Il manifeste ainsi la puissance destructive dans sa faiblesse, dans sa dépendance absolue au succès de son entreprise, dépendance inquiète mise en contraste avec l'indépendance absolue du tragique ultime vis-à-vis de la fin. Finalement, le tragique ultime de Youssef Abdelki ressemble au discret de Ghylan Safadi (étude 5), il oppose aux forces destructives sa seule dissociation.

La corde peut ligoter autant de tour qu'elle veut le poisson, le couteau se faire couperet ou guillotine face à l'oiseau. Ils ne leur feront rien. Ils sont déjà morts, ou bientôt. Mais ils disent un « oui ! » inconditionné à leur geste ultime. Même ligoté, le poisson aspire à la liberté, même mort, l'œil du martyr exprime la vie.

[150] Nietzsche, *op. cit.*, « Essai d'autocritique », § 1, p. 12.



Youssef Abdelki, *Le poisson ligoté*, détail.

Le drôle de martyr

Outre l'héroïsme majestueux de l'homme tragique nietzschéen, outre l'héroïsme humble du geste ultime des poissons et des oiseaux de Youssef Abdelki, il existe un troisième héroïsme, ridicule cette fois, celui « du drôle de martyr ». Le martyr donne sa vie en témoignage de la valeur d'une cause qui lui survivra et qui, par ce sacrifice, vaincra. Le drôle de martyr est le martyr au service de la destructivité. Il sacrifie sa vie avec une naïveté désolante. Certes, il sait le caractère nihiliste des forces de son époque, mais il opère une réduction identitaire de ce principe historique : il identifie la destructivité à une entité politique déterminée qui se retrouve à concentrer toute tendance destructrice. Il ne s'agit plus de lutter contre des principes, des structures et des conditions, mais contre des groupes identitaires. Éradiquer le mal revient alors à anéantir ce groupe politique diabolisé, confessionnalisé, sectarisé. Le slogan combattant répété par tout écolier syrien est significatif d'une telle réduction identitaire du mal. À partir du début des années 1980, le « Professez : Nous affronterons l'impérialisme, le sionisme et l'idéologie réactionnaire » s'est enrichi de : « … et nous écraserons leur instrument criminel, le gang des Frères Musulmans collaborateurs », ajoutant aux principes extérieurs un groupe politique intérieur bien défini. Cette réduction identitaire permet la libération des forces

destructives de l'entité qui la pratique, ici en l'occurrence celles du régime, mais cela vaut tout autant pour Daech et les autres groupes djihadistes. Persuadé de l'identité particulière de la destructivité, le drôle de martyr peut donner libre court à ses propres tendances destructrices. Croyant anéantir le mal en tuant les méchants, il pense rouvrir l'avenir et aspire alors à la postérité.

Mais son sacrifice est en réalité un sacrifice à la tyrannie. Le don de son sang ne servira qu'à alimenter la machine destructrice qui, depuis sa naissance, ne cesse de l'oppresser et de l'écraser. Son corps est consumé pour que la machine persiste. Il rêvait de gloire posthume, pensait peut-être qu'une rue, une école ou un hôpital de la civilisation nouvelle immortaliserait son nom. Plus tristement, ses parents ont été consolés de la mort de leur fils bien-aimé au moyen d'une horloge murale, de quinze kilos d'orange, ou, selon le camp, du portrait de Bachar al-Assad ou de l'étendard de Daech. Et quand le substitut donné au fils perdu n'est pas l'image du représentant de la destructivité, il est un éphémère ustensile ou une denrée consommable qui disent bien la vanité du geste. Plus utile, mais présence plus dégradante encore, fut l'offrande d'une chèvre à traire comme à Soueïda en 2013 où les autorités répartirent 80 têtes de troupeau entre les familles des martyrs. Dans une telle politique pastorale, les sujets sont facilement remplaçables. La machine de la destruction méprise les drôles de martyrs qu'elle façonne, comme elle l'a toujours fait de leur vivant. Elle en piétine jusqu'au souvenir.

Le drôle de martyr a pourtant son art qui lui rend hommage. On le voit par exemple dans le matérialisme tyrannique de Joubran Abbas Heidar. Artiste des carrefours et des bords de route, il n'a pas hésité à sculpter une godasse monumentale. Sur un socle pierreux, il façonne une botte noire de laquelle, loin des miasmes de l'effort confiné, sort le parfum des jonquilles qui y ont été plantées. L'ensemble fait presque deux mètres de hauteur, et cette œuvre occupe depuis 2014 une place publique dans la ville de Jableh[151]. Ce n'est là que la réplique d'une botte du conscrit militaire, réplique monumentalisée à la taille hégémonique de l'armée. Le cas de Jableh n'est pas unique, on peut évoquer entre autres la statue publique érigée à l'entrée de Lattaquié : une chaussure militaire jointe d'une balle sculptée de 50 cm et d'un casque de soldat, œuvre inaugurée en grandes « pompes » militaires en 2013[152].

Cette floraison de godasses a été doublée de clichés spontanément mis en circulation par la population sur les réseaux sociaux : il s'agit d'autoportraits surmontés d'une botte militaire. Ces clichés ont même inspiré l'artiste Houmam al-Sayed pour un tableau ironique de cinq personnages à la botte enfoncée sur la tête comme un bonnet couvrant jusqu'aux yeux. Le message de ces manifestations incongrues de loyauté est clair : vous les militaires, vous êtes « sur ma tête (*ala rasi*) », selon l'expression courante signifiant l'entrain à rendre service. Mais inconsciemment, le geste reconnaît l'essence même de la relation du peuple au régime qui ne cesse de le piétiner : il constitue une mise en scène de son écrasement. L'art de Joubran Abbas Heidar, sculpteur de bottes militaires, est d'une haute moralité, il le dit à tout Syrien : « Agis de

[151] Pour voir la statue, consulter l'article d'Ahmad Kelaj, « Jableh s'est réveillée avec un soulier militaire après la chute de Kassab », *al-Arabi al-Jadid*, 9 avril 2014. [En ligne] consulté le 28 juin 2020 : alaraby.co.uk/miscellaneous/2014/4/9/جبلة-استيقظت-على-بوط-عسكري-بعد-سقوط-كسب

[152] Pour voir la statue, consulter l'article de Jafra Bahaa, « La botte militaire. Un monument inauguré par les partisans d'Assad à l'entrée de Lattaquié », *al-Arabyya*, 4 août 2013. [En ligne] consulté le 28 juin 2020 : alarabiya.net/ar/arab-and-world/syria/2013/08/04/البسطار-العسكري-نُصب-دشنه-مؤيدو-الأسد-على-مدخل-اللاذقية

telle sorte qu'une botte noire soit toujours sur ta tête, je l'embellirai ensuite avec des fleurs de toutes couleurs, touche florale à ton écrasement ! »

À croire Heidegger, *Les souliers* de Van Gogh mettent en œuvre « la vérité de l'étant », celle de son être qu'elle laisse advenir et qui ne se réduit jamais à la chose « souliers ». L'œuvre d'art contient « la fatigue des pas du labeur », « le cuir est marqué par la terre grasse et humide », la semelle y réfléchit « la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir », le soulier en son ensemble est traversé par « la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin[153] ». *Les souliers* de Van Gogh donnent à penser, ils donnent même à « faire marcher[154] » ajouta Derrida. En revanche, la botte de Joubran Abbas Heidar dans toute sa pesanteur de ciment armé donne aussi peu à la pensée qu'à la marche, elle piétine toute interprétation. Son matérialisme tyrannique, qui n'a rien à voir avec le matérialisme tragique de Youssef Abdelki, a quelque chose de l'obscène dont traite Ghylan Safadi (étude 5), il est la présentation de la chose même qui écrase toute distance symbolique. Il est la sacralisation du moindre élément de la machine destructive. S'il érige ses œuvres en mémoire des martyrs du régime, ce sont bien des drôles de martyrs, réifiés en bottes fonctionnelles qui écrasent sans tacher les pieds.

[153] Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 34.
[154] Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 321.



(0'01) Le récit du supplice de Hamzeh Bakkour se détache en lettres blanches sur le fond noir.
(0'24) Le titre du court-métrage y succède sur fond musical de la berceuse russe « Tili tili bom ».



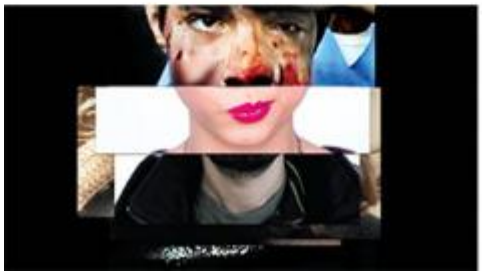
(0'38) Sur le tiers supérieur de l'écran fait apparition la partie intacte du visage de Hamzeh, le col d'une blouse médicale occupe le second plan. Sur les deux tiers inférieurs, la bouche d'une femme se prodigue des soins esthétiques : elle se met du crayon puis du rouge sur les lèvres, corrige les bavures du bout du doigt. Elle sourit.



Puis grimace. (1'19) Fondu-enchaîné laissant apparaître la même femme arborant la même grimace puis d'autres pauses grotesques.



(1'28) Série de 32 visages figés qui s'accumulent dans une variation partant d'une moue de dégoût, à laquelle succèdent un sourire esquissé, épanoui, un éclat de rire. Les dernières pauses reviennent à la moue initiale.



(2'12) Une bouche animée et maquillée, non plus au bâton rouge terne mais d'un rose éclatant, non plus la bouche sévère d'une mère, mais les lèvres sensuelles d'une adolescente. Bruit d'éructation.



(2'18) Quinze bouches grimaçantes sur fond d'un sifflotement.



(2'33) Série de clichés de la première bouche. Elle crie.



(2'36) Cinq autres visages aux lèvres malicieuses.
(2'44) Deux bouches animées s'embrassent goulument.



(2'49) Succession de douze bouches en cœur ou offrant un baiser sur fond de la partie instrumentale de Mozart, Les noces de Figaro, « Voi che sapete ». *Bruitages de bouche (rire, baiser, …).*



(3'05) Film d'une cantatrice chantant Mozart, s'y superposent des portraits célèbres ou anonymes, une pomme croquée jusqu'au trognon.



(3'17) Marilyn Monroe, un inconnu, la Mona Lisa, la bouche d'une femme qui fume.



(3'28) Le sourire épanoui de la Joconde est remplacé par le cri de Munch puis le cri animé d'un acteur d'opéra qui s'effondre, formant le fond de quatorze autres clichés de cris par les personnes qui avaient auparavant prêté leur sourire.



(3'50) Retour de la première femme qui reprend son maquillage, mais dérape, déborde, barbouille frénétiquement son visage de rouge. Elle se fige en une pause abattue.



(4'38) Écran noir, générique minimum (auteur de la bande-image, auteur de la bande-son).

Il s'appelait Hamzeh Bakkour. Vidéo – 5'03'' – 2012

Dani Abo Louh

Né en 1983 à Damas, l'artiste est vidéaste, réalisateur et monteur de films documentaires. De 2003 à 2006, il suit des études de mise en scène à l'Académie d'Art Dramatique de Saint-Pétersbourg. Depuis 2011, il réalise plusieurs courts-métrages, tels que *Conte de printemps, Randa* et *No Sea in Damascus*, explorant différents genres qu'il entrecroise dans ses films. Il vit actuellement à Paris.

Étude 8. Le don impossible

> *« L'amour c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas ».*
>
> Lacan, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », conférence du 17 mars 1965.

Il y a des souffrances insoutenables causées par des maux incurables. Le médecin ne peut alors que se muer de guérisseur tout-puissant sur la vie et la mort, en soignant compatissant et humble devant une fatalité qui le dépasse. C'est dans un tel désarroi que fut placé le personnel médical lorsqu'on lui amena le petit Hamzeh Bakkour dont la mâchoire avait été arrachée par une bombe alors qu'il était dans sa maison, début février 2012. À l'hôpital de campagne de Homs, à Baba Amro, il agonisa pendant plus de cinquante heures avant de rendre l'âme. Lui, dont le visage ne pouvait plus exprimer que du sang, il se tenait là devant les médecins désemparés. Non seulement il ne pouvait être question de le sauver, mais les possibilités d'alléger son agonie étaient aussi infimes. Les soignants pouvaient lui apporter un soin infini, le soulagement était impossible. Alors, l'un de ceux qui étaient présents prit son téléphone portable et se mit à filmer. Un plan fixe, ou plutôt tremblotant, pénible à visionner. Puis, il le diffusa sur les réseaux sociaux, donnant à voir à des spectateurs non avertis une scène atroce, insoutenable au regard.

Que peut faire la médecine pour l'enfant mutilé Hamzeh Bakkour ? Que peut faire l'artiste pour le souvenir de l'enfant mutilé Hamzeh Bakkour ?

3Dani Abo Louh s'est emparé de la vidéo, en a retenu un unique photogramme, en a prélevé le seul tiers supérieur, contenant la partie intacte du visage de l'enfant et il a substitué à la partie inférieure, soustraite à nos regards, d'autres visages, montés dans un film de 5'03 intitulé *Il s'appelait Hamzeh Bakkour*.

Soigner Hamzeh Bakkour

À l'hôpital de Baba Amro, le personnel médical ne pouvait rien faire, pourtant ils ont fait leur travail, ils ont administré ce qu'ils avaient d'antalgiques, cousu ce qui pouvait être cousu, et surtout ils ont recouvert le visage de compresses et de pansements en place de la mâchoire qui n'était plus. Après cinquante heures d'agonie, Hamzeh Bakkour expira comme si rien n'avait été fait.

Alors, quand Dani Abo Louh accole à la partie restante du visage de l'enfant une mâchoire inférieure, l'ambition de l'artiste paraît excessive : restituer à Hamzeh Bakkour non seulement un visage, mais des dizaines. Il semble lui dire : « Tu n'as plus de lèvres pour sourire, faire la moue, siffler ou lancer des baisers, tu n'as plus de dents pour rire ou croquer, tu n'as plus de

langue à tirer, qui fredonne ou qui embrasse, tu n'as plus de mâchoire pour mâcher ou bailler, eh bien je te donnerai autant de lèvres que tu souhaites, des fines, des bien charnues, des à maquiller, des relevées de la même moustache que ton duvet laissait présager. Je te donnerai des dents, des blanches, des bien rangées, des plus en désordre, je te donnerai des langues à tirer et des mâchoires à déboîter ». Au réel anéanti, l'artiste vidéaste substitue une infinité de possibles. Grâce à l'art du photomontage, le visage mutilé de Hamzeh Bakkour retrouve sa partie manquante, reçoit les soins délicats du maquillage, puis accueille toutes les expressions de la vie. Quand la destruction a eu lieu, il semble que la seule médecine possible soit symbolique.

Mais le collage est grossier, et comme tout collage, il ne crée pas de faux-semblant. Dani Abo Louh ne cherche pas à guérir, fût-ce l'image de Hamzeh Bakkour, il cherche à soigner. La dimension purement symbolique de son geste permet de distinguer d'une part la guérison qui, en agissant sur les causes du mal, vise le rétablissement, et d'autre part le soin qui apaise les souffrances au seul niveau symptomatique et accompagne le patient tant que dure son mal. Le soin requiert en quelque sorte d'accepter qu'on vient trop tard. On vient trop tard, d'une part, parce que le mal a été fait : comme toute charité (*caritas* en latin, l'affection, l'amour), le soin (*care* en anglais) ne change pas la structure problématique qui a produit le mal (les inégalités économiques, les conditions de vie insalubres, la guerre des puissances) ; et on vient également trop tard, d'autre part, parce que le mal ne peut être réparé.

C'est ainsi que la vidéo de Dani Abo Louh ne vise qu'à soulager, elle dure 5'03'', mais aurait pu s'étendre indéfiniment – et peut-être aurait-elle dû le faire. Telle est la nature du soin. Le soin n'est pas de l'ordre de l'efficace médicale et du commerce thérapeutique, qui requièrent un effort du patient (douleur, fatigue, soumission, amoindrissement) en échange le rétablissement. Il est de l'ordre du don, il réside dans l'accompagnement sans fin, dans la présence vivante qui donne à celui qui meurt l'assistance de la vie. Et l'expérience de Dani Abo Louh est un soin extrême, puisqu'il donne un visage à celui qui l'a perdu, il accole de la vie à sa silhouette figée pour l'éternité.

Pour comprendre sa singularité, il convient de mettre cette esthétique du soin en perspective de la pensée du soin, ce qu'on appelle de son nom anglais, le *care*. En référence au *care*, appelons l'art de Dani Abo Louh un art caritatif. Si elle concerne au premier chef le domaine des soins médicaux, c'est dans les études féministes que la théorisation du soin est née. Répondant à Carol Gilligan qui identifie une « morale des femmes (*women's morality*) » distincte de celle des hommes, Joan Tronto généralise cette morale dans un concept universel que l'identification aux femmes dissimulait, et parle alors d'« éthique du soin (*ethic of care*)**2** ». Cette éthique est fondée sur la responsabilité et la relation à autrui, et se distingue de l'éthique de la justice fondée sur la question des droits et des règles. S'inspirant de la morale du sentiment de Francis Hutcheson, David Hume et Adam Smith, elle distingue cependant le soin de l'intérêt par deux caractéristiques : l'éthique du soin porte sur une entité autre que soi et n'existe que dans l'action. Elle la définit alors comme :

> « Un genre d'activité qui inclut toute chose que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre "monde" afin d'y vivre aussi bien que possible. Ce monde inclut nos corps,

nos personnes, notre environnement, choses que nous cherchons à tisser ensemble dans un maillage complexe qui soutient la vie[155] ».

C'est une telle réparation à laquelle procède l'œuvre de Dani Abo Louh qui prend soin de Hamzeh Bakkour et mobilise des dizaines de personnes dont il tisse l'image avec celle de l'enfant dans un maillage complexe qui soutient la vie, au moins symbolique, de son visage.

Pour Joan Tronto, ces actions de soin sont inséparables d'une « disposition soignante » afin qu'elles ne soient pas réduites à une série de procédures techniques visant, par exemple, à améliorer l'état de santé objectif du patient, c'est-à-dire à ne s'occuper, dans la déviance linguistique possible du personnel hospitalier, que de « la fracture du lit C[156] ». Une telle déviance technicienne qui ne porte plus attention à la personne de l'autre a été bien analysée concernant les images de la guerre en Syrie par Pierre Zaoui[157]. Selon lui, « la diffusion anarchique des images mortifères et des informations de tous ordres via internet et les réseaux sociaux […] ont fini par rendre muette la voix même du peuple syrien », puisqu'il ne reste « que des corps tués ou violentés » qui n'interpellent que « sur un mode humanitaire et pré-politique[158] ». Il reproche alors aux « discours politiques et médiatiques » occidentaux d'avoir un effet de « démondanéisation » qui expulsent « les Syriens et la Syrie hors du monde ». S'il y a compassion envers les victimes et colère vis-à-vis des bourreaux, ces émotions sont éprouvées par un spectateur esseulé devant son écran envers des victimes abstraites du cadre social et politique de leur souffrance. Ces émotions sont ressenties « sans partage d'un monde commun ».

En revanche, un discours attentionné donne à voir « des êtres singuliers sur fond d'une société infiniment complexe, tissée de solidarité horizontale et de barbarie étatique, d'amour et de terreur, de dignité et de repli, mais qui est malgré tout *une* en tant qu'elle se déploie sur le fond d'un monde qui nous est commun[159] ». Il est intéressant de constater que le vocabulaire employé par Pierre Zaoui est le même que celui de l'éthique du soin : prise en compte de l'autre dans sa présence singulière, tissage de relations, entretien du monde commun. L'image de Hamzeh Bakkour appartient justement à ces images mortifères potentiellement déconnectées de tout texte. Alors, cette image de pure souffrance, Dani Abo Louh la remondanise. Après lui avoir donné un nom propre, avoir situé par un texte son contexte, il redonne à cet adolescent d'abord une mère qui soigne sa bouche, puis des amis, lui attribue des affects et des désirs convenables à son adolescence et les partage en toute complicité. De la même façon qu'il y a un traitement purement technique ou, au contraire, un soin attentif et délicat des corps meurtris, une telle dualité vaut pour les images : montrer clairement ne suffit pas à montrer soigneusement, car cela peut devenir au contraire obscène. Un artiste doit donc non seulement suivre l'impératif moral qui lui commande de manifester la vérité, mais être également habité par une éthique du soin dans son traitement des images.

---

[155] *Ibid*., p. 104, notre traduction.
[156] *Ibid*., p. 123.
[157] Pierre Zaoui, « La démondanéisation de la Syrie », intervention orale au colloque « Syrie. À la recherche d'un monde », organisé par Catherine Coquio et Nisrine al-Zahre, Paris Diderot, 14 décembre 2017. [En ligne] consultée le 30 juin 2020 : diderot-tv.u-paris.fr/videos/destruction-du-monde-et-invisibilisation-de-levenement-1-0
[158] *Ibid*.
[159] *Ibid*.

Pourtant, dans le cas de Hamzeh Bakkour, la tâche n'est-elle pas trop ardue ? Reprenons les quatre phases du soin repérées par Joan Tronto. Le soin requiert d'abord une considération, un « souci (*caring about*) », qui consiste à « remarquer l'existence d'un besoin et approuver qu'il faille y répondre[160] ». Un tel besoin surgit de manière dramatique de la vidéo de Hamzeh Bakkour : l'obus n'a pas simplement provoqué une blessure profonde, il a dessiné un certain visage, plus précisément un certain cri, pire qu'une mâchoire déboîtée par la rage, une mâchoire tombée si bas qu'elle en a disparu, pire qu'un cri muet, un cri sans bouche.

Mais avec cet appel de détresse, on semble heurter ici sur la deuxième étape du soin : « la prise en charge (*taking care of*) », qui consiste à assumer la responsabilité de répondre au besoin. Or, sur ce point, Joan Tronto affirme que « si quelqu'un croit que rien ne peut être fait vis-à-vis du problème, alors il n'existe pas de prise en charge appropriée[161] ». Or, dans le cas de Hamzeh Bakkour, rien ne peut être fait. Pourtant, Dani Abo Louh refuse de ne rien faire, il fait ce qu'il peut, même si cela ne sert à rien. L'éthique du soin ne doit donc pas tant être opposée à la loi morale d'inspiration kantienne, comme le fait Joan Tronto, qu'y être intégrée. En effet, ce n'est pas le réel qui indique la possibilité d'agir – celui-ci rappelle au contraire le nombre des obstacles et le poids des déterminismes – mais c'est bien la loi morale. C'est parce que cette loi l'impose qu'il est possible de dépasser la restriction de la faisabilité. L'impératif moral impose en effet la primauté du devoir sur la faisabilité : « Tu dois, donc tu peux », enseigne la maxime kantienne. Dani Abo Louh crée ainsi du possible pour remplir son devoir, ou plutôt pour prendre en charge le demandeur des soins.

Pourtant, sa création a un statut paradoxal : elle est une création sur fond de destruction, elle se situe donc au cœur d'un mouvement de réduction de la richesse des êtres et non d'expansion de cette dernière. En attribuant des mâchoires différentes au visage de Hamzeh Bakkour, l'artiste crée des combinaisons à partir de restes et d'entités partielles caractérisées par le manque. En cela, son art relève du bricolage. Conceptualisé par Claude Lévi-Strauss pour penser l'historicité des structures anthropologiques, le bricolage se caractérise par le fait de « toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus[162] ». À la différence de l'œuvre de l'ingénieur qui répond à un plan, le bricolage n'est en rapport avec « aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures[163] ». Le bricolage est le mode de production à partir des restes d'entités détruites, par reconfiguration du donné pré-existant. C'est ainsi que l'anthropologue analyse les familles de mythes comme des compositions différentes à partir d'éléments mythologiques constants. Comme dans le bricolage, les créations mythologiques « se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée selon qu'ils figurent dans l'ensemble instrumental ou dans l'agencement final[164] ».

[160] Tronto, *op. cit*., p. 106.
[161] *Ibid*.
[162] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990, p. 27.
[163] *Ibid*.
[164] *Ibid*., p. 31.

Une dimension est ici fondamentale, c'est la nature des éléments de composition : ils ne sont pas des pièces de construction ou des unités de sens, ils en sont des « débris », des « fragments », comme l'a bien souligné Paul Ricœur dans sa critique adressée à Lévi-Strauss[165]. Affirmant que le débris joue uniquement le rôle de « précontrainte », qu'il a « l'inertie du pré-signifié », qu'il est porteur d'un sens figé qu'on ne fait que recomposer avec d'autres dans une certaine syntaxe, Ricœur y oppose la « richesse sémantique », le « surplus signifié » des textes bibliques qui, d'une couche d'écriture à l'autre, se remplissent de significations et de connotations nouvelles se surajoutant aux précédentes et formant ainsi un nouvel univers de sens[166].

Mais cela n'est-il pas aussi vrai des débris à partir desquels travaille le bricoleur ? Le débris n'est pas une pièce de construction, mais une partie cassée d'une totalité première, il garde ainsi la trace de son inscription originaire, tout en apportant aussi la possibilité d'une nouveauté imprévisible. C'est ce qu'a bien montré l'anthropologue André Mary à propos du bricolage religieux africain entre les saints catholiques et les divinités locales. Il montre en effet que le bricolage articule une « démarche structurale » et un « dynamisme génétique[167] ». Loin d'être contradictoires, les notions de « débris » et de « surplus signifié » sont cohérentes. La reconfiguration des éléments qu'engendre le bricolage ne se limite pas à une restructuration aléatoire des éléments, mais constitue bien une « création par bricolage[168] », une combinaison sémantique originale, qui charrie également le sens initial des éléments dans de nouvelles structures. Le nouveau monde est plein de fragments de mondes anciens.

Pour revenir à nos artistes, nous voyons bien la créativité du bricolage chez Safaa al-Set (étude 11). La dépouille animale qu'elle bricole aux disparus pioche dans une boîte à outils contenant des formes animales et des machines industrielles. Le lien entre ces deux univers séparés requiert une articulation délicate, à partir de laquelle l'origine des ressorts, vis et écrous reste visible dans la structure nouvelle, ajoute un niveau d'interprétation et engage même un nouveau sens de la honte. De même, chez Dani Abo Louh, les parties de visages transportent avec elles leur monde. En effet, le tiers supérieur n'est pas le seul visage mutilé de Hamzeh Bakkour, mais une image coupée contenant des parties autres, comme le morceau de blouse qui amène avec lui le monde hospitalier. De même, les deux tiers accolés sont une forme partielle sur un fond suggestif, dans lequel on reconnaît un monde autre que celui de Hamzeh Bakkour, plus précisément des éléments d'architecture haussmannienne, des faciès et des mimiques propres à la société française, dessinant par-là un pont caritatif entre les deux mondes.

---

[165] Paul Ricœur, « Structure et herméneutique », *Esprit*, 322, 1963, p. 614.

[166] C'est dans ce sens que Ricœur écrit : « Si l'on considère de ce point de vue la suite constituée par les récits babyloniens du déluge, par le déluge biblique et par la chaîne des réinterprétations rabbiniques et christologiques, il apparaît tout de suite que ces reprises figurent l'inverse du bricolage ; on ne peut plus parler d'utilisation des restes dans des structures dont la syntaxe importait plus que la sémantique, mais de l'utilisation d'un surplus, lequel ordonne lui-même, comme une donation première de sens, les intentions rectificatrices de caractère proprement théologique et philosophique qui s'appliquent sur ce fond symbolique » (*ibid*.).

[167] Anne Mélice, « Un concept lévi-straussien déconstruit : le "bricolage" », *Les temps Modernes*, 656-5, 2009, p. 88-89. Nous nous référons à cet article dans la reprise du débat sur le bricolage entre Lévi-Strauss, Ricœur et Mary.

[168] André Mary, *Le bricolage des héros africains*, Paris, Cerf, 2000, p. 75. Cité par Anne Mélice, *op. cit.*, p. 91.

L'image finale est alors plus riche qu'une simple recombinaison d'éléments amputés de leur sens : des yeux combinés avec une bouche pour former un visage nouveau, en une image-valise comme il y a des mots-valises, mais ces éléments forment bien des « surplus signifiés » qui, considérés pour eux-mêmes, sont les esquisses de visages autres, des visages complets de ces êtres amputés par le vidéaste. C'est d'ailleurs pourquoi l'image traumatique n'en finit pas de ressurgir : le spectateur a tendance à retirer la partie accolée par l'artiste, dans un mouvement comparable sans être assimilable à celui du contre-esquisse selon le concept travaillé avec Khaled Dawwa (étude 3).

Avec les deux dernières étapes de l'éthique du soin, l'art caritatif de Dani Abo Louh est confronté à une impasse. Après la préoccupation et la prise en charge, le soin se réalise dans le fait même de soigner, dans la « dispensation des soins (*care-giving*) » qui constitue la réponse effective aux besoins de soin. Or, Joan Tronto insiste à raison : la dispensation des soins « requiert que ceux qui dispensent les soins viennent au contact des objets du soin[169] ». Ce n'est pas seulement la mort de Hamzeh Bakkour qui rend cette rencontre de l'artiste-soignant et de son patient impossible, c'est la nature délocalisée de la préoccupation et dématérialisée de l'appel au secours. Il y a donc une véritable détresse de l'acte caritatif avec l'inexistence d'un lieu de rencontre. Si Mohammad Omran (étude 2) neutralise le tyran en activant sa dégradation à l'état de chimère, Dani Abo Louh est confronté à la présence virtuelle de la victime qui lui donne une fausse proximité, puisque le contact reste impossible.

Il en va de même avec l'ultime exigence que constitue la « réception des soins (*care-receiving*) », le fait pour le demandeur d'être objet des soins. Le réconfort n'étant pas un état objectif mais un ressenti, sa manifestation exige une réponse du patient aux soins qui lui sont prodigués. Or, Dani Abo Louh n'a nul moyen de savoir si le soin qu'il prodigue à l'image de Hamzeh Bakkour lui apporte un quelconque réconfort et non une gêne insupportable. Comment savoir s'il le soigne ou ne fait pas que projeter ses propres lubies et fantasmes ? Surtout que ce répondant doit déjà valider la réceptivité (*responsiveness*), l'acceptation par la personne de recevoir des soins[170]. C'est donc l'acte caritatif lui-même qui se pose comme impossible, impossibilité qui se révèle être caractéristique de tout don.

De l'impossibilité du don

Ce fait que le soin n'existe que comme réponse à un appel et requiert pourtant encore l'expression de sa réception manifeste qu'il appartient à une économie ternaire du don, distinguée depuis Marcel Mauss de l'économie marchande[171]. La transaction propre à l'économie marchande relève d'une logique binaire achat-vente, dans laquelle le bien reçu équivaut au bien donné. Or, les sociétés humaines, remarque Mauss, ne sont pas toutes conditionnées par cette structure. Dans les sociétés mélanésiennes, par exemple, l'économie est celle du don qui obéit à une logique ternaire : donner, recevoir, rendre, dans laquelle la réception implique une dette appelant de façon différée le rendre, ce que Mauss nomme le contre-don.

[169] Tronto, *op. cit*., p. 106.
[170] *Ibid*., p. 134.
[171] Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2007.

Alors que l'échange dans la première logique relève d'un rapport d'égalité, le don produit une asymétrie, qui n'est jamais comblée, mais inversée par un contre-don plus généreux encore. Se met alors en place une surenchère motrice de la circulation des biens.

Or, dans le soin, le don est unilatéral. Une inégalité est alors produite entre le soignant donateur et le soigné donataire. Pour qu'un tel don se fasse, il faut que le soigné accepte de recevoir le soin, qu'il reconnaisse son état de vulnérabilité et sa dépendance à autrui, c'est-à-dire à la fois qu'il est démuni et que l'autre possède l'autorité et la compétence pour procurer les soins.

Dans le cas de Hamzeh Bakkour, une telle économie du don est clairement impossible. Seul un don pur, inconditionné est alors envisageable. Un tel don est indépendant de sa réception. Or, un tel don est peut-être, en soi, impossible. Derrida a tenté de penser ce don doué d'une seule direction et situé par-delà l'économie du don. « Si la figure du cercle est essentielle à l'économique, le don doit rester *anéconomique*[172] », indique-t-il. L'impératif est alors radical :

> « Le don ne doit pas même apparaître ou signifier, consciemment ou inconsciemment, *comme* don pour les donateurs, sujets individuels ou collectifs. Dès lors que le don apparaîtrait comme don […] il serait engagé dans une structure symbolique, sacrificielle ou économique qui annulerait le don dans le cercle rituel de la dette[173] ».

Pour rompre avec la logique économique, le don ne doit pas être identifiable, il ne doit pas apparaître *comme* don. C'est pourquoi le donateur ne doit pas l'affirmer comme tel, sinon il s'annulerait comme don et deviendrait un élément initiateur d'une transaction. Pour qu'il y ait don, il faut aussi que le donataire ne s'endette pas, ne soit pas obligé de rembourser le don. « Le donataire *se* doit même de ne pas rendre, il a le *devoir* de ne pas *devoir*[174] ». Le don ne doit donc surtout pas apparaître comme un don à celui qui le reçoit. Pour cela, il ne doit pas s'y attendre, ne doit pas le voir, ne doit pas l'identifier comme don, et ne doit pas en garder mémoire. C'est pourquoi Derrida voit dans le don « un autre nom de l'impossible[175] », auquel, pourtant, il faut toujours tenir :

> « Au-delà de tout retour, de toute circulation, de toute circonférence. [Donner à oublier le donné] est la seule manière de donner, la seule possible – et impossible. La seule possible – comme l'impossible[176] ».

Les exigences du don véritable le rapprochent du domaine de l'impossible. Mais le poser comme impossible est justement le moyen par lequel on peut « donner à oublier le donné », donc le rendre possible.

C'est bien dans ce paradoxe que se situe le geste de Dani Abo Louh : il dépasse l'impossibilité d'un don économique par la production d'un don pur impossible, et donne une mâchoire qui n'est pas une mâchoire, à une victime qui n'est plus là, dans un raccord si rudimentaire qu'il

[172] Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 19.
[173] *Ibid*., p. 38.
[174] *Ibid*., p. 26.
[175] *Ibid*., p. 45.
[176] Derrida, *Ulysse gramophone deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 20. Cité par François Nault, « La grâce du don ou l'horizon théologique de la déconstruction (Mauss, Derrida, Hénaff) », *Études théologiques et religieuses*, 85-3, 2010, p. 307.

manifeste son échec. Avec sa surenchère de mâchoires offertes, l'artiste caritatif se situe bien dans le cadre du don impossible : il donne ce qu'il n'a pas, ce qu'il ne saurait jamais donner, à quelqu'un qui n'en veut pas et qui ne peut le recevoir.

Soigner une image, l'entretien d'un souvenir

En tant qu'il s'adresse à Hamzeh Bakkour, ce don est impossible. Cela doit alors soulever l'interrogation : à qui s'adressent vraiment les soins prodigués à l'enfant ? Si celui-ci ne peut pas les recevoir, est-ce qu'ils s'adressent alors à sa famille qui l'a vu souffrir ? N'est-ce pas même aux spectateurs des images qui ont été diffusées de son visage ? Car il aura beau, en tant que visage de chair, avoir été enterré le lendemain, il est resté, en tant que représentation numérique, une image globale immortelle. Le visage de Hamzeh Bakkour a été filmé par l'œil toujours ouvert de la caméra d'un téléphone portable dans son cri sans bouche appelant la compassion universelle. Il est devenu une icône tant des victimes innocentes de la barbarie à l'œuvre en Syrie que le symbole de l'hébétude devant le spectacle de cette guerre, et circule désormais sur la toile, ineffaçable.

Que faire d'une telle icône ? La brandir pour aviver les colères ? l'instrumentaliser pour mobiliser les masses ? Il est notable que différents artistes ont repris l'image de Hamzeh Bakkour comme thème graphique d'une œuvre plastique. C'est le cas de Khalil Younes qui, dans des contours simplifiés et des couleurs sans nuance, représente la silhouette du visage amputé de Hamzeh Bakkour sur un buste rouge sang. C'est aussi celui d'Amjad Wardeh avec son cube blanc comportant, sur une face, le haut du visage de Hamzeh Bakkour et, sur la face conjointe inférieure, l'écoulement de la chair et du sang. Avec les multiples faces de son cube, Amjad Wardeh cherche à laisser au spectateur, comme le remarque Mohammad Omran, « le choix de regarder ou bien la partie supérieure du visage de l'enfant Hamzeh, ou bien la partie inférieure, ou bien les deux[177] ». Mais ce choix n'en est pas un, en vérité, Amjad Wardeh reproduit comme Khalil Younes la scène dans son horreur crue et démondanéisée. Dans le même sens, Fares Khashouq peint une affiche montrant, devant un soleil blanc sur fond rouge, l'ombre d'un Bachar de profil à la mâchoire inférieure arrachée, dans une vengeance graphique violente qui relève d'une surenchère haineuse. Ces tentatives artistiques prolongent l'horreur de l'image originale sans tenir compte du traumatisme infligé au spectateur. Surtout que celui qui suit la scène syrienne se retrouve enfermé par le paradoxe de l'obscénité de l'image, dans laquelle l'horreur du crime est présente sans aucune distance symbolique, et de la distance infinie qu'impose le visionnage sur internet. Ce paradoxe est, pour celui qui s'identifie aux victimes, producteur d'une frustration mettant à vif la culpabilité de celui qui s'est exilé et qui est laissé par cette distance démuni de la capacité d'agir.

Notons que cette culpabilité est renforcée dans le domaine de l'activité numérique par l'impossibilité de la perte : on ne peut y céder quelque chose à l'autre, se sacrifier au profit de l'autre, car les données numériques sont de l'ordre des biens multipliables. Malgré l'usage

[177] Mohammad Omran, « L'image du corps supplicié dans l'art plastique syrien contemporain ». *In* Hassan Abbas (introd.), *Recherches – Pour approfondir la culture de la connaissance*, Damas/Beyrouth, Mamdouh Idwan/Ittijahat, 2016, p. 315, notre traduction.

trompeur du terme de « partage », sur internet, on ne partage pas des données, des images, on les diffuse. Au partage, qui consiste dans le découpage limité par lequel un individu cède une partie de ses biens à autrui, se substitue la diffusion infinie et sans perte d'une donnée. Si la culpabilité vient du contraste entre la perte terrible qu'a subie la victime et le confort dans lequel reste celui qui a été prémuni du mal, la diffusion numérique ne soulage en rien.

Un seul plasticien s'est préoccupé, dans une peinture par aplats, de soigner la victime et non d'instrumentaliser son mal ou de simplement le représenter, c'est Khaled al-Khani : il lui rend sa bouche qui lance peut-être un baiser, tandis que la mutilation est, elle, déplacée sur la moitié gauche du visage, dans un geste astucieux qui brouille l'image traumatique, la rend incertaine, moins prégnante donc[178]. Mais malgré cela, l'art plastique reste encore à ce niveau trop près du réel, et il serait peut-être trop déplacé pour lui de faire ce que Dani Abo Louh a fait, et de s'imposer là où la chirurgie plastique avait échoué.

L'agonie de Hamzeh Bakkour est une scène traumatisante, filmée par une caméra qui n'était pas entraînée, et fut souvent visionnée sans les précautions qu'une telle scène nécessitait. Certes, on sait que le pire arrive. Alors, il y a des atrocités sur lesquelles on préférerait ne pas s'appesantir. Et pourtant on nous donne à les voir, et « on se prend ça dans la gueule ».

Finalement, celui dont l'artiste doit prendre soin, c'est du spectateur traumatisé à l'imaginaire hanté par la vue du long cri sans visage. C'est à cette imagination qui n'arrive pas à se libérer du souvenir de la mâchoire absente que l'artiste procure une multitude de mâchoires de substitution. Pourtant, le soin ne procure pas la guérison, il le sait. Les collages de Dany Abu Loh ne font pas diversion, ils adoucissent la scène insupportable au regard en substituant au cru de l'horreur les impressions douloureuses qu'elle suscite malgré tout. La tâche esthétique visant à adoucir les apparences d'une présence menaçante était déjà assumée par Akram Swedaan (étude 4). Comme lui, Dani Abo Louh ne prend pas tant soin des victimes que des survivants et de leur exposition constante aux aspects de la destructivité. On trouve chez lui la même capacité à assumer lucidité esthétique face à l'horreur et responsabilité affective vis-à-vis de ceux qui sont confrontés à de telles apparences. Mais alors qu'Akram Swedaan affronte un monde de déchets destructifs qu'il entreprend alors de domestiquer, Dani Abo Louh affronte le monde des images numériques et des rencontres traumatiques qu'on y fait.

Comme l'explique Günther Anders, dans notre condition esthétique, on est passé de l'existence « des images dans le monde » à un « monde comme image, comme mur d'images » qui capte sans interruption le regard. Anders invite alors à repenser la place de l'art :

> « En tant qu'artistes, nous devons maintenant nous demander : "comment se comporte l'art – qui auparavant disposait d'un monopole presque exclusif dans la production d'images – dans un monde qui a été largement transformé, par d'autres puissances, en un monde d'images universel ?"[179] »

La réaction des artistes à cet envahissement des images fut principalement la désertion du domaine figuratif au profit soit d'un art abstrait qui ne représente plus le monde, ne participe

[178] [En ligne] œuvre de 2012, publié sur le site de « Creative Memory », consultée le 29 juillet 2020 : creativememory.org/en/archives/51555/martyr-hamza-bakkour/
[179] Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 247.

pas à son recouvrement par son image, mais l'enrichit de nouvelles formes et couleurs, soit d'un art conceptuel qui déçoit la surenchère des images esthétisées et sensationnelles en pratiquant une ascèse formelle qui produit des œuvres réductibles à leur concept, dont la vision n'ajoute alors rien à leur description.

Mais ces deux façons de s'opposer aux images du monde ne permettent pas de répondre à l'obscénité de ces mêmes images et au traumatisme qu'elles induisent. Ces attitudes ne sont ainsi pas adaptées à positionner l'art face au flux d'images de destruction qui a accompagné la guerre en Syrie. Car cette guerre a été documentée en images comme aucune autre avant elle, tout acteur diffusant ses propres vidéos, photos ou affiches sur les réseaux sociaux planétaires. Servant de menace, de propagande ou d'appel de détresse, les images des horreurs ont été diffusées sans limites. L'artiste devient alors celui qui récupère des spectateurs aux yeux offensés par ces images de destruction, traumatisés par un tel bombardement d'horreurs. Il corrige ce qui apparaît pour que ses images truquées prennent la place des images insoutenables. Dani Abo Louh n'est pas seul dans une telle entreprise. En même temps, au Yémen, Saba Jilas ajoute sur les clichés des bombardements saoudiens des formes aériennes. Ainsi, le nuage d'une explosion ou l'incendie d'une ville deviennent le lieu d'épanouissement de silhouettes amicales. Ces artistes protègent du nihilisme et du désespoir en enseignant à redessiner des mondes et à voir dans les débris de la guerre – sans pour autant les nier – les esquisses de possibilités autres et d'horizons de complétude.

Soigner le spectateur, l'oubli impossible

Comment montrer l'horreur sans horrifier, sans approfondir la destruction affective, sans se faire l'écho des forces destructives et sans renforcer les affects nihilistes ? Cette question est peut-être désormais vaine. En effet, les images horribles ont envahi les écrans ou, du moins, y sont passées. C'est pourquoi le problème de l'artiste n'est peut-être pas tant de soigner symboliquement la victime que de protéger les spectateurs des effets destructeurs de son image. A-t-on donc confondu le soin d'autrui et le fait de s'en protéger ? Le soin d'autrui ne dissimule-t-il pas une protection de soi, de la même façon que l'apparente unilatéralité du don dissimule une économie circulaire ?

La distinction proposée par Joan Tronto entre le soin et la protection comme attitudes respectives face à la bienveillance ou la malveillance d'autrui est inappropriée[180]. Elle relève d'une distinction naïve séparant deux concepts qui, pourtant, se contaminent l'un l'autre dans une même économie. Tout comme le don est inséparable du contre-don qu'il appelle, le soin est lié à la protection qu'elle permet. En effet, guérir le malade atteint d'une maladie contagieuse, c'est tout à la fois prendre soin de lui et protéger la société du danger qu'il porte. La souffrance d'autrui est même toujours une menace pour soi, au moins au sens où le mal qui atteint son semblable rappelle au bien-portant qu'il n'est pas immunisé contre la faiblesse du corps et la dépendance à l'autre, ainsi que le dit Julia Kristeva à propos de l'abjection, concept que nous mobiliserons dans notre lecture de Nour Asalia (étude 10). Le soin appartient à une

[180] Tronto, *op. cit.*, p. 104.

économie sanitaire dans laquelle il s'agit de se protéger du mal en guérissant autrui, cercle du soin et de la protection qui reproduit le cercle du don et du contre-don. Dans ce sens-là, l'œuvre de Dani Abo Louh se situe bien dans une logique sanitaire.

Mais quand le mal l'a emporté sur autrui, la guérison n'est plus envisageable, et quand il a passé les frontières du moi, la protection est devenue hors de propos. À ce moment-là, il ne peut plus être question que de soigner le spectateur, mais d'un soin palliatif, un soin impossible. Ce n'est pas tant qu'il s'agisse de relever le défi insurmontable d'un soin « anéconomique » au sens de Derrida, mais c'est plus simplement qu'il est devenu vain, car il vient trop tard. La tâche esthétique que s'impose Dani Abo Louh est peut-être aussi délicate que celle du don thérapeutique : restituer à Hamzeh Bakkour son intégrité physique constituait un don impossible, mais guérir la conscience spectatrice l'est tout autant.

L'intrigue de *Son nom était Hamzeh Bakkour* indique bien l'échec d'une telle entreprise. La chanson du générique est une berceuse, mais une berceuse russe, russe comme les avions qui bombardent les villes syriennes, une berceuse à la mélodie effrayante et à l'onomatopée glaçante : « tili tili BOUM ». Dans les premières images, une femme se met du rouge à lèvres, et par-là maquille symboliquement la plaie. Alors les bouches s'installent, d'abord dans des pauses difformes, puis, dans la première longue série, d'une moue naissent des sourires puis des rires, mais la moue fait retour et l'emporte. Quand la première femme fait retour, c'est pour crier. Et c'est le cri de Munch qui l'emporte sur le sourire de Mona Lisa, cri suivi par le cri d'un acteur d'opéra défaillant sur scène, fond de quatorze autres clichés de cris par les personnes qui avaient auparavant prêté leur sourire. Et remettre une couche de maquillage à la fin n'y fera rien, la main dérape sous l'emprise du souvenir de l'image originale et barbouille la face comme du sang de Hamzeh Bakkour. Le spectateur est donc inconsolable, l'artiste caritatif le sait. Alors, il le laisse accéder à sa douleur, s'installer dans le désespoir, mais sans choc brutal, en douceur, comme un atterrissage.

C'est pour cela que sa technique est le photomontage, mais un photomontage qui ne cherche pas à faire illusion comme cela est techniquement possible, ou à créer une nouvelle entité, comme Imranovi faisant surgir le visage de Bachar des décombres (étude 1). La technique de Dani Abo Louh reprend en réalité l'idée plastique du collage. Développé par le surréalisme, l'art du collage maintient des césures visibles et des différences de nature au sein même des formes qu'il élabore. Günther Anders, dans un dialogue savoureux sur le surréalisme, analyse la critique légitime qui peut être faite de l'absence d'unité organique des tableaux surréalistes : de ses êtres fantasmagoriques, on verrait encore les coutures. Mais voilà, c'est là justement la vérité de cet art du collage et de l'association d'images :

> « Dans le monde actuel, les choses les plus disparates sont assemblées, ou, pour reprendre ses mots, "cousues ensembles" comme, par exemple, ce qui est vivant et ce qui ne l'est pas.

C'est souvent à ce qui est vivant qu'on demande d'assurer la fonction "chose", alors que les choses – sous la forme d'énormes institutions ou d'instruments monstrueux – organisent la "vie" de notre époque ; la simple juxtaposition, l'apparence organique, la visibilité des "coutures qui détonnent" – tout cela n'est absolument pas le produit de l'imagination des

surréalistes, mais celle-ci, en insistant sur les traits de notre réalité, a été la première à rendre complètement visible notre monde actuel[181] ».

L'absence de raccord entre les éléments du collage est l'expression adéquate du caractère disparate des éléments du réel, en particulier les vivants humains se débattant pour trouver une place dans un monde machinique où ils n'ont plus leur place, et pour trouver un usage à tous les instruments et objets de consommation qu'on leur impose. Il en va de même des images qu'on visionne, depuis le zapping des années TV aux onglets disparates du navigateur internet qu'on ouvre d'un clic frénétique. Le photomontage exprime bien cette vérité : nous ne voyons jamais une image seule, mais toujours en compagnie d'autres images, avec lesquelles elle n'a d'autre lien que la contiguïté accidentelle dans notre barre d'onglets. La conscience du spectateur est alors dans un effort constant pour reconstituer du lien entre ces images hétéroclites et pour, comme Arlequin, reconstituer un habit avec des étoffes bigarrées, ou, comme Dani Abo Louh, un visage avec des mâchoires qui ne sont jamais la bonne, la bonne ayant été arrachée par un éclat d'obus.

On comprend alors la méthode avec laquelle la conscience s'y prend pour faire le lien. En fait, toutes les images n'ont pas le même statut, mais l'image traumatique originaire vient contaminer toutes les autres, les dégrader, effacer les sourires, installer un cri, étaler le rouge jusqu'à barbouiller la mâchoire qui devait manquer. Un autre artiste avait bien compris cela avant Dani Abo Louh, c'est le cinéaste David Lynch, dans *Inland Empire*. Histoire d'une femme au lendemain de sa première prostitution, elle tente d'oublier cette souillure dans le divertissement des images télévisées. Mais elle a beau zapper, passer d'un dessin animé à une série romantique, la souillure réapparaît dans la violence qui contamine le lapin rose du premier ou dans le masticage vulgaire d'un chewing-gum qui défigure l'héroïne en robe longue. Bref, elle a beau changer de chaîne, l'image télévisée se retrouve contaminée par le réel de la veille. Chez Dani Abo Louh suite à David Lynch, l'image initiale ne se contente pas de déterminer l'interprétation des images suivantes – ce que le cinéma appelle effet Koulechov – elle la prive de toute indépendance, agit sur elle et la contamine de son horreur. On retrouve ce que donnait déjà à penser Ghylan Safadi (étude 5), à savoir que le divertissement est finalement impossible, car les objets du divertissement deviennent les projections du réel traumatique qu'on tente d'oublier. Filmer en vérité, c'est alors suivre les répétitions de la scène traumatique, les retours du refoulé. Ce qui est intéressant avec Dani Abo Louh, c'est que le traumatisme est déjà de l'ordre de l'image. Le vidéaste artiste assume la responsabilité esthétique des désastres produits par les vidéastes obscènes. L'image artistique devient soin apporté à l'œil traumatisé par le dressage de l'image traumatique. Son retour est différé par production d'une image différenciée qui, à son tour, contamine l'image traumatique des corrections apportées.

[181] Anders, *op. cit.*, p. 317.



Journal de la mort syrienne

Crayon sur papier – 121 × 160 cm – 2013

Donation Claude et France Lemand 2021, Musée de l'Institut du monde arabe, Paris

Omran Younis

Né à Hassaké en 1971, Omran Younis vit en Syrie. Il est diplômé de la Faculté des beaux-arts de l'Université de Damas en 1998, il en obtient également un master en peinture en 2000. Il expose tant en Syrie, au Liban, en Jordanie, en France que dans d'autres pays. Si la souffrance et la mort constituent depuis le début deux thématiques importantes de son art, elles occupent depuis 2011 tout l'espace de ses tableaux. C'est dans cette perspective qu'il peint entre 2013 et 2020 une série d'œuvres intitulée « Le journal de la mort syrienne », série d'où est tiré le présent tableau.

Étude 9. Le retour de l'inanimé

« Voir en soi, n'est-ce pas déjà voir des abîmes ? »

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, « De la vision et de l'énigme », p. 206, traduction modifiée.

« D'abord le deuil. Nous ne parlerons que de lui. Il consiste toujours à tenter d'ontologiser des restes, à les rendre présents ».

Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 30.

Sous une pluie noire, griffonnés au crayon, un chien gris et un chien sombre se dressent, à la manière de statues funéraires, sur un coffre. Ce n'est pas un coffre à proprement dit que gardent les cerbères, mais un cercueil solide, hermétique et opaque qui ne laisse pas les rayons de lumière traverser ses surfaces. Mais ce cercueil est dépourvu de façade et donne à voir au spectateur du tableau le cadavre de l'enfant vert fluorescent qui y repose.

Ce tableau de Omran Younis manifeste une certaine parenté avec les prédelles des grands retables, celles qui mettent en scène le Christ mort lors de son enterrement, la prédelle de Grünewald, mais surtout celle de Hans Holbein le Jeune, conservée dans le *Kunstmuseum* de Bâle. Cette œuvre de taille humaine laisse apparaître le Christ allongé dans son tombeau sur une surface pierreuse et froide, couverte du drap mortuaire. Cette représentation du Christ est unique en raison de la particularité du moment qu'elle capte : elle ne renvoie pas à la crucifixion, ni à la descente de Croix, pas même à l'épisode des lamentations, où l'on peut voir le corps de Jésus encore entouré par ses proches et bien-aimés. Elle met plutôt en scène le Samedi saint, le temps lors duquel le cadavre rejoint « l'injure de la terre » (André Suarès), dans le huis clos du tombeau, cet espace où aucun œil ne peut pénétrer, si ce n'est l'œil de l'artiste qui médite la décomposition du corps du Seigneur. L'œuvre de Holbein donne ainsi à voir la solitude intégrale du Fils, une solitude intensifiée par l'isolement de la prédelle ; autrement dit par le fait que celle-ci ne se rattache à aucun retable complet, dont les autres volets auraient donné à ce paysage morbide un sens théologique. Le cadavre n'est intégré dans aucun récit et se trouve coupé, par conséquent, de tout horizon herméneutique de résurrection.

On voit les yeux du Christ entrouverts sur le vide, ses cheveux en désordre, sa poitrine transpercée, sa peau pâle, ses pieds marqués par les stigmates de la Croix, ses doigts crispés, son visage et ses mains manifestant déjà des marques de pourriture, bref, un paysage cadavérique qui ne donne aucune espérance. L'exiguïté des trente centimètres de hauteur dans la tombe ne font qu'aggraver le désespoir, aucune issue ne pourrait être proposée. C'est au sujet de ce tableau funeste que Dostoïevski fit s'écrier le prince Mychkine stupéfait : « Ce tableau

peut faire perdre la foi à n'importe qui ! » Le personnage de *L'idiot* saisit la particularité de ce tableau, « la singulière et passionnante question que suggérait la vue de ce cadavre de supplicié » :

> « Si tous ses disciples, les femmes qui L'avaient suivi et s'étaient tenues au pied de la Croix […] ont eu un semblable cadavre sous les yeux […] comment ont-ils pu croire, en face d'une pareille vision que le martyr ressusciterait ? ».

Et s'il avait été déjà possible à Jésus de visionner sa propre image avant ses supplices, « aurait-il pu Lui-même marcher au crucifiement et à la mort comme Il le fit [182] ? », se demande aussi Dostoïevski. Ce tableau sème un grand doute chez les vivants, tout en plongeant le mort dans le silence du tombeau.

S'il partage la désolation profonde d'un tombeau sans résurrection, Omran Younis refuse le silence étouffant qui y règne et protège sa tombe de l'envahissement d'une telle paix morbide. Son art macabre se distingue de l'art morbide de Holbein sans pour autant en diminuer l'intensité de la mélancolie. Refusant le silence des tombeaux, il les fait retentir de l'aboiement des chiens. Une tombe c'est fait pour crier et non pour recueillir un mort, le laisser reposer et recevoir des fleurs pour toute attention et tout souvenir. Il faut aussi rendre la tombe transparente afin que son contenu apparaisse aux yeux du monde et luise dans la nuit. Et il faut même l'entourer d'amis, de chiens fidèles, qui hurlent à la place du défunt.

Le cadavre blême du Christ chez Hans Holbein, aux extrémités violâtres, devient un enfant vert fluorescent dans l'œuvre macabre de Omran Younis. La dépouille du Christ refusait de donner à croire à son sommeil et gardait les ouverts et révulsés. L'enfant de Omran Younis, lui, est convulsé et conserve à jamais les raideurs de sa crucifixion. Son enfermement n'est enfin pas un isolement. Il compose une unité avec les deux chiens qui ne dévorent pas l'enfant, mais qui le protègent de leurs crocs de bêtes féroces, de leur hargne de chiens affamés. Ils crient à la mort, hurlent le nom et le prénom de celui qui était sensé se décomposer dans l'opacité, le silence et l'anonymat, et perturbent ainsi de leurs hurlements le monde des survivants. Mais pourquoi crient-ils autant ?

Dans sa lecture du tableau du *Christ mort* de Holbein, Julia Kristeva, qui rappelle les paroles du prince Mychkine, montre aussi comment cette œuvre « est l'une des rares, sinon l'unique, réalisation qui se tient au lieu même de [la] scission de la représentation dont parle Hegel [183] ». Il s'agit de la scission entre les deux mouvements de la mort du Christ : d'une part, la mort d'un homme, semblable à toute mort, de l'autre, le don absolu de soi qui accomplit la victoire sur la mort. Kristeva rappelle le lien entre ces deux mouvements contradictoires :

> « Puisque la mort est représentée comme naturelle mais ne se réalisant qu'à condition de s'identifier avec son altérité qu'est l'Idée divine, nous assistons à "*une prodigieuse union des extrêmes absolus*", à "*une aliénation suprême de l'Idée divine* […]. *'Dieu est mort,*

[182] Fiodor Dostoïevski, *L'idiot*, Paris, Gallimard, 1953, p. 265-266.
[183] Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 147.

> *Dieu lui-même est mort' est une représentation prodigieuse, terrible*, qui présente à la représentation l'abîme le plus profond de la scission" [184] ».

Le Christ de Holbein dérange cette union, engageant même la séparation entre deux extrêmes, la mort et l'absolu divin, dans la mesure où le tableau s'interdit toute possibilité herméneutique de résurrection. Comme s'en était effrayé Dostoïeski, il donne à entendre : « Dieu est mort ! » Et Omran Younis approfondit cet effroi. Il reproduit le cercueil divin, fait éclater de lumière la putréfaction du corps et fige la contorsion du Crucifié, l'empêchant alors de passer de la passion au salut. Dans cette revisite du thème évangélique, quel rôle les deux chiens viennent-ils réinterpréter à leur manière ? Ils semblent s'insurger contre l'attitude des femmes qui accompagnent la descente de Croix de leurs lamentations mais qui, sans doute, se consolent vite, puisqu'elles abandonnent le tombeau le vendredi pour n'y revenir que le dimanche. Les chiens ne pleurent pas, leur cri est sec et ne s'arrêtent pas avec la nuit. À moins que Omran Younis ne pense au tableau de Manet, *Le Christ et les anges*, celui-ci montrant deux anges avec Jésus au tombeau, ou à l'Évangile selon saint Jean (20:11–12) :

> « Marie Madeleine se tenait près du tombeau, au-dehors, tout en pleurant, elle se pencha vers l'intérieur du tombeau et elle voit deux anges, en vêtements blancs, assis là où avait reposé le corps de Jésus, l'un à la tête et l'autre aux pieds ».

Alors que les anges viennent consoler Marie Madeleine et lui apporter le témoignage de la résurrection, s'effaçant ensuite pour laisser la parole au Ressuscité, sous les chiens le cadavre est encore là, toujours crucifié, et leur cri témoigne de la présence de l'éternelle dépouille de Dieu.

Omran Younis va encore plus loin, car le corps qui a la position du Christ n'est autre qu'un enfant, comme en témoigne la proportion du crâne et la comparaison avec un tableau similaire datant de 2014 : ce n'est pas seulement la mort de Dieu, mais celle de tout innocent qui laisse inconsolable. Omran Younis est alors celui qui tente d'élever la mort de toute victime au rang de la mort de Dieu. Car, comme nous le verrons, l'artiste macabre voit dans chacune l'effondrement du monde, effondrement qui laisse inconsolable.

Comme l'homme morbide, le macabre trouve même dans l'ange protecteur son plus grand ennemi. Cet ange, on l'a beaucoup entendu en Syrie : « Demain sera mieux, pauvre ami ! La vie va continuer malgré la perte terrible des tiens. Ne te désespère pas, car le désespoir est une trahison ! » Plus le rythme des massacres s'intensifiait, plus cette voix angélique répétait sa litanie de consolation. En revanche, l'homme macabre, comme l'homme morbide, inverse l'équation : c'est l'espérance qui est désormais une trahison envers les morts ! Elle est une trahison, car il sait que la vie ne reprendra pas son cours, que les destructions continueront, que le seul horizon est la disparition [185]. Mais là où le morbide se livre au désespoir dans une grande passivité, le macabre transforme ce désespoir en courage mélancolique. « Désespère ! », dit-il,

---

[184] *Ibid*., p. 147. Citant Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, Paris, Vrin, 1964, p. 153-157.

[185] En guise de comparaison, on peut penser au poème « Strophes pour se souvenir » d'Aragon empreint d'espérance communiste. Ce que dit le macabre est bien éloigné du propos rassurant du fusillé à son épouse qui lui survivra : « Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent / Toi qui va demeurer dans la beauté des choses / Quand tout sera fini plus tard en Erivan […] / La justice viendra sur nos pas triomphants / Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline / Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant ».

« pleure d'une manière telle que personne avant toi n'a pleuré ! Tes yeux n'ont pas été créés pour voir la lumière mais pour verser des larmes. Sois à la hauteur de ta blessure, car aucun deuil ne t'est permis ». L'art de l'artiste macabre est alors « impardonnable » au sens des Évangiles, car il désespère du Saint Esprit, principe ultime de l'espérance, cet Esprit qui sort même du côté du Crucifié mort, sous forme d'eau, pour ouvrir l'horizon résurrectionnel et consoler les âmes assoiffées [186]. « Pas de résurrection ! » crie le macabre, « pas même de deuil non plus ! » poursuit-il.

Deuil ou mélancolie

Face à la mort de l'autre et à la difficulté d'en faire le deuil, du fait de son rejet dans l'abject ou de sa disparition, l'artiste momificatrice qu'est Nour Asalia (étude 10) et l'artiste bricoleuse de squelettes qu'est Safaa al-Set (étude 11) proposent des formes originales de gestion de la peine et dévient le sort d'un deuil impossible. Le macabre lui refuse tout dépassement et scelle l'impossibilité à jamais : le deuil est par principe inachevable. C'est pourquoi on peut dire qu'il a à faire avec la mélancolie.

En effet, on peut distinguer avec Freud, deux attitudes face à la mort : le deuil et la mélancolie. Le deuil est un processus long et difficile qui permet au moi d'aimer un autre « objet », un autre que l'objet perdu. Un deuil « réussi » traduit ainsi une attitude qui accepte l'« épreuve de réalité », à savoir que « l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet [187] ». Le moi qui, par principe, trouve des difficultés à abandonner l'autre perdu, manifeste une résistance à ce processus, et celle-ci peut parfois l'emporter sur la réalité. Mais quelle que soit la résistance éprouvée, le travail du deuil est toujours accompagné d'un sentiment de perte du monde, un sentiment dépassé au crépuscule d'un deuil accompli, mais un sentiment qui perdure pour le mélancolique. Pour celui-ci, bien qu'il offre au moi « la prime de rester en vie », le deuil accompli est par principe inacceptable. Et cela, car le deuil « amène le moi à renoncer à l'objet en déclarant l'objet mort [188] ». Pour sauver l'« objet », le mélancolique met alors en péril son moi : « Le mélancolique avait subi une perte concernant l'objet ; ce qui ressort de ses dires, c'est une perte concernant son moi [189] », concernant son identité aussi bien que son rapport au monde.

Mais là où la mélancolie relève encore de la pathologie aux yeux de Freud, elle devient, avec un penseur du deuil comme Derrida, le signe d'une amitié sans compromis. Selon lui, la mélancolie met essentiellement en œuvre une exigence éthique hyperbolique, avant d'être un signe pathologique. Pour penser la tâche ultime de cette éthique mélancolique, Derrida recourt à un poème de Paul Celan, « *Grosse, Glühende Wölbung* [190] », qui se termine ainsi : « Le monde

[186] Voir l'Évangile selon saint Marc, 3:28–29 : « En vérité, je vous le dis, tout sera remis aux enfants des hommes, les péchés et les blasphèmes tant qu'ils en auront proféré ; mais quiconque aura blasphémé contre l'Esprit Saint n'aura jamais de rémission » (également Matthieu, 12:22–32).
[187] Freud, « Deuil et mélancolie », trad. revue et corrigée par Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Sociétés*, 86-4, 2004, p. 8.
[188] *Ibid*., p. 18.
[189] *Ibid*., p. 10.
[190] Tiré de son recueil *Renverse du souffle* (*Atemwende*, 1967), trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2003.

est parti, je dois te porter [*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*] [191] ». Le monde de l'autre a disparu avec sa mort, c'est pourquoi je dois lui offrir mon hospitalité inconditionnelle en le portant en moi, *toujours en tant qu'autre*, pour qu'il ne disparaisse pas. Porter l'autre, c'est porter le deuil à jamais.

> « Selon Freud, le deuil consiste à porter l'autre en soi. Il n'y a plus de monde, c'est la fin du monde pour l'autre à sa mort, et j'accueille en moi cette fin du monde, je dois porter l'autre et son monde, le monde en moi : introjection, intériorisation du souvenir (*Erinnerung*), idéalisation. La mélancolie accueillerait l'échec et la pathologie de ce deuil. Mais si *je dois* (c'est l'éthique même) porter l'autre en moi pour lui être fidèle, pour en respecter l'altérité singulière, une certaine mélancolie doit protester encore contre le deuil normal. Elle ne doit jamais se résigner à l'introjection idéalisante. Elle doit s'emporter contre ce que Freud en dit avec une tranquille assurance, comme pour confirmer la norme de la normalité. La "norme" n'est autre que la bonne conscience d'une amnésie. Elle nous permet d'*oublier* que garder l'autre au-dedans de soi, *comme soi,* c'est déjà l'*oublier*. L'oubli commence là. *Il faut* donc la mélancolie. En ce lieu, la souffrance d'une certaine pathologie dicte la loi [192] ».

La mélancolie ne vaut pas ici comme blocage, enfermement dans le passé et incapacité à continuer de vivre, mais comme refus de résorber l'altérité du disparu et exigence de maintenir un régime de présence à celui qui n'est plus. Ce que Derrida refuse du deuil freudien, c'est qu'il porte l'autre comme une partie du « moi », réduisant ainsi l'altérité de disparu par son assimilation à soi et par la réintégration des pulsions investies dans l'amour de cet autre, ce qui permettra au moi, plus tard, d'aimer un autre objet. En revanche, le mélancolique refuse d'abandonner l'altérité du disparu, assumant la béance que sa perte laisse en lui :

> « La mort ne met pas un terme à quelqu'un dans le monde, ni à *un* monde parmi d'autres, elle marque chaque fois, chaque fois au défi de l'arithmétique l'absolue fin du seul et même monde, de ce que chacun ouvre comme un seul et même monde, la fin de l'unique monde, la fin de la totalité de ce qui est [193] ».

Le sens du monde est profondément perturbé chez le mélancolique, et la perte de l'autre qu'il endure est insurmontable. Mais là où la mélancolie vise, selon Derrida, à porter l'autre disparu en soi et à l'accueillir dans ses mots, expressions et langage, tout en refusant de l'intérioriser comme une partie intégrante du « moi », l'artiste macabre cherche avant tout à l'extérioriser pleinement dans un régime qui échappe au langage. Il s'agit alors d'un envahissement, c'est pourquoi le peintre hurle, et c'est pourquoi il cherche aussi à faire apparaître le monde des vivants comme abîme.

D'abord envahir

[191] Jacques Derrida, *Béliers. Le Dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p. 26-27.
[192] *Ibid*., p. 73-74.
[193] *Ibid*., p. 23.

Comme le tragique ultime de Youssef Abdelki (étude 7), l'artiste macabre dit non à la destruction qui a lieu, et n'accepte aucun compromis. Mais alors que le premier se positionne face au principe destructeur, le second adresse son regard vers ceux qui sont atteint par cette destruction. L'artiste macabre cherche alors à donner aux restes des morts qu'il récupère non seulement une visibilité, mais la possibilité d'occuper le centre de notre vie. C'est pourquoi il prend soin des squelettes dans les cimetières désertés, là où les vivants semblent abandonner leurs morts à leur solitude. Mais s'il s'en occupe, il ne ferme jamais les tombes derrière lui. Ainsi, dans une œuvre de 2014 présentant des cadavres allongés, restes négligés d'un massacre, Omran Younis dessine les arêtes de deux cercueils qui ne protègent aucune dépouille ni n'en nettoient la place. Il laisse les morts allongés dans les lieux où ils ont été massacrés, ce dont témoigne encore ce tableau où des squelettes-enfants sont allongés près des lignes blanches de la marelle qu'ils ont dessinée [194].

Omran Younis n'enterre jamais ses amis, il veut qu'ils nous poursuivent, nous restés vivants par chance, par lâcheté ou par lassitude de nous révolter. Et leur sang, des mois après le massacre, brille encore d'un rouge lumineux devant leurs cadavres décomposés pour capter nos regards. Il ne faut jamais cacher les morts dans des cimetières isolés, mais transformer plutôt la ville entière en grande nécropole. Voici l'hospitalité singulière que le macabre offre à ses hôtes : leur donner la cité des vivants en résidence ! Travaillant à peupler le monde avec ses invités, le macabre s'avère un architecte de talent : là où les architectes insouciants construisent les cimetières en dehors des murs des villes pour nous protéger des morts, le macabre détruit les murs qui nous en séparent afin de les laisser envahir notre existence. Dans cette invasion, l'artiste prend soin de décorer les têtes décapitées des morts et d'esthétiser les membres découpés. Il les dépose même avec une grande élégance sur des tables couvertes de nappes rouges. On y voit ainsi, dans un geste de grande hospitalité, les morts démembrés posés devant des assiettes de fruits [195].

On avait jadis l'habitude de penser que la couleur préférée du macabre était le noir, mais on découvre avec Omran Younis qu'il ne lui suffit pas. Son art décline la mort en une variabilité extraordinaire de couleurs. Il semble nous dire : « Afin de rendre la mort encore plus visible, cette mort que vous ne voulez pas voir, je colore les têtes décapitées au jaune, en orange et en toute couleur insolente qui perturbe votre existence ! » Car le noir seul perdrait sa force de noirceur s'il n'était confronté qu'à ses nuances de gris, il serait pris pour un faire-valoir du blanc dans un jeu d'ombres et de lumières. Pour maintenir le noir dans sa noirceur, il faut au moins une couleur, la plus brillante et la moins vivante, une couleur fluorescente, celle qui se distingue encore dans la nuit, celle qui rappelle qu'on est bien au cœur des ténèbres. Et, finalement, Omran Younis peint des tableaux, par exemple ses festins de têtes, tout en couleurs. C'est qu'il ne peut abandonner les couleurs à la vie, elles aussi doivent être occupées par les cadavres. Les couleurs ne sont pas autres que le noir, mais des valeurs du noir. Non, le noir n'est pas une couleur, mais les couleurs des degrés d'obscurité. La palette de Omran Younis, l'art de la pan-obscurité puisqu'il lui faut donner un concept, doit être pensé en contraste de l'art du clair-obscur. Comme le caravagisme, puisque c'est là le nom du clair-obscur, l'art de la pan-obscurité

[194] [En ligne] œuvre n° 8 publié sur le site « Syria Art » (160x117), consultée le 8 juillet 2020 : https://en.syriaartasso.com/artists/omran-younis/
[195] *Ibid*., œuvre n° 4.

s'inscrit dans un refus de l'éclatante lumière qui, comme l'a bien montré Diderot dans ses *Essais sur la peinture*, nie toute la complexité du monde [196]. Mais Omran Younis refuse la juste répartition des ombres et de la lumière qu'opère le clair-obscur : qu'y a-t-il d'ailleurs de juste à n'attribuer aux ombres jamais que les marges ? Son problème est surtout ontologique. Le clair-obscur exprime deux temporalités obsolètes. Dans le caravagisme, il est une technique de l'âge des fondations : les formes surgissent de l'obscurité originelle. Dans le luminisme de George de la Tour, il est une technique de la conservation du monde : dans toute sa fragilité, la chandelle demeure et maintient éloignées les ténèbres. Omran Younis nous dit que le temps de la fin est là, l'étoile est morte même si on en distingue encore la lumière. Les ténèbres envahissent alors tout le tableau, et ces ténèbres sont habitées. C'est là, selon lui, l'autre erreur du clair-obscur : donner à croire que la vie réside dans les taches de lumière, qu'elle y est dans sa bulle. Non les ténèbres sont bien habitées. Un texte de *La lampe des rois*, traité d'art de gouverner d'Abu Bakr Muhammad al-Tartuchi (m. 1127), peut nous rapprocher de lui :

> « Le cas du souverain dominant sur ses sujets et celui des sujets sans souverain (*sultan*) est comparable à l'état d'une demeure qu'éclaire une lampe. Les gens se tiennent autour d'elle et s'adonnent à leurs arts respectifs. Si, alors qu'ils sont ainsi, la lampe vient à s'éteindre, leurs mains s'arrêtent dans l'instant et ils délaissent tout ce qu'ils étaient en train de faire. Les bêtes malignes, elles, se mettent en mouvement, les bestioles viles se glissent à l'intérieur, les scorpions se faufilent, les rats sortent de sous les cailloux, les vipères de là où elles se terrent, le cambrioleur rusé pénètre et l'ignoble moustique s'agite. Tout bénéfice est perdu et les nuisances se répandent [197] ».

La force de Omran Younis est de donner l'hospitalité aux êtres de la nuit, et ce malgré leur étrangeté d'outre-tombe. Il éteint la lumière et leur donne l'hospitalité jusque dans les couleurs.

Hurler aussi

La peinture de Omran Younis ne donne pas seulement à voir, elle donne aussi à entendre, à entendre des cris. Par le cri, l'aboiement, le hurlement, le macabre détruit le langage. Le langage qu'il faut détruire par fidélité aux morts est celui qui se fonde sur la symbolisation, car elle est la porte du deuil. C'est Lacan qui l'a bien démontré en réinterprétant la pulsion de mort, approchée par Freud sous le mode de la répétition compulsive. Pour la penser, Freud observe les comportements de son petit-fils Ernest en deux moments. Dans le premier moment, il constate comment l'enfant, en l'absence de sa mère, jette les objets en disant « *O-o-o-o* », en place du mot allemand « *Fort* (loin, parti) » mal articulé. Dans le second, l'enfant jette répétitivement une bobine attachée à une ficelle qu'il tient à la main. Mais à la différence du premier moment, la réapparition de la bobine jetée, qu'il tire par la ficelle, provoque chez l'enfant un joyeux « *da* (voilà, ici) » accompagné d'une satisfaction jubilatoire, que l'auteur d'*Au-delà du principe de plaisir* interprète ainsi : face à l'absence puis la mort de sa mère,

[196] Voir Caroline Jacot-Grapa, « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières », *Rue Descartes*, 65-3, 2009, p. 56-71.
[197] Muhammad ibn al-Walid al-Tartuchi, *Siraj al-muluk*, Le Caire, al-Matbaa al-Khayriyya, 1888, p. 39.

l'enfant, qui se trouvait d'abord dans une attitude passive, engage une attitude active qui lui permet de reproduire l'événement douloureux sous la forme du jeu, et de le dominer ainsi.

À travers cette analyse, Freud théorise ce que nous proposons appeler la version symbolique de la pulsion de mort, celle-ci consiste à répéter l'expérience traumatique de la perte, mais en l'intégrant dans un système symbolique qui lui permet de maîtriser l'absence, ce qui ouvre le chemin du deuil. Cette symbolisation, comme le montre Lacan, est de nature linguistique :

> « Ce jeu de la bobine s'accompagne d'une vocalisation qui est caractéristique de ce qui est le fondement même du langage du point de vue des linguistes, et qui seul permet de saisir le problème de la langue, à savoir une opposition simple.
>
> L'important n'est pas que l'enfant dise les mots *Fort*/*Da*, ce qui, dans sa langue maternelle, revient à *Loin*/*Là* – il les prononce d'ailleurs d'une façon approximative. C'est qu'il y a là, dès l'origine, une première manifestation de langage. Dans cette opposition phonématique, l'enfant transcende, porte sur le plan symbolique, le phénomène de la présence et de l'absence. Il se rend maître de la chose, pour autant que, justement, il la détruit [198] ».

Si nous parlons, c'est parce que nous n'avons pas d'accès direct aux choses. Le signifiant, qui nous renvoie à un objet tout en se libérant de lui, effectue le meurtre du nommé ; « le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose [199] » répète Lacan après Alexandre Kojève. Il s'agit d'une mort symbolique qui donne à l'absent la chair du signifiant, ce qui fait du signifiant d'un signifié le signifiant de l'absence du signifié. Le langage permet alors à l'« être » de se dévoiler dans son extrême parenté avec le « néant », « cet être et ce néant sont essentiellement liés au phénomène de la parole [200] ».

Quant à lui, l'artiste macabre perturbe, en se refusant au deuil, cette fonction symbolique du langage. D'un côté, il lui est impossible de trouver des mots convenables pour dire la réalité terrible du massacre, de la mort des victimes, et il lui est inacceptable en outre d'en être le « maître », ce qui contreviendrait à son principe d'hospitalité. De l'autre, il lui est impossible de se réduire au silence, à la lâcheté du silence, qui engloutit ce dont on ne dit mot dans l'oubli. C'est pourquoi il lui faut trouver une expressivité vocale entre la parole et le silence, et c'est ainsi qu'il hurle comme ces chiens qui protègent l'enfant gisant dans sa tombe restée ouverte. Le cri est la naissance de l'expressivité émotionnelle qui précède les mots, comme l'a bien compris Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* :

> « On ne commença pas par raisonner, mais par sentir. On prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs besoins ; cette opinion me paraît insoutenable. […] D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains ; on peut s'en nourrir sans parler ; on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître : mais pour émouvoir un

[198] Jacques Lacan, *Le séminaire. Les écrits techniques de Freud*, 1953-1954, Paris, Seuil, 1975, p. 195.
[199] Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 319.
[200] Lacan, *op. cit.*, p. 297.

> jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes. Voilà les plus anciens mots inventés [201] ».

Mais là où Rousseau nous parle de l'origine des langues, le macabre nous parle de leur fin. Le dernier mot de l'agonisant est un râle, le langage du survivant est un hurlement.

Et dévoiler le fond du monde comme abîme

Pour le macabre, l'effondrement du langage au niveau symbolique accompagne l'effondrement du monde sur le plan ontologique, effondrement par lequel le monde devient abîme. Aux yeux de saint Augustin, l'abîme est le champ de l'informité de la matière. Dans ses *Confessions*, lorsqu'il est question de la création du monde, le saint pense la matière première en termes d'« abîme », qu'il formule ainsi :

> « C'est donc vous, Seigneur, qui avez créé le monde avec une matière sans forme ; de rien vous avez fait ce quasi-rien d'où vous avez tiré les grandes choses que nous admirons, nous, les fils des hommes [202] ».

L'abîme n'est donc pas un « véritable néant », autrement dit un néant absolu, mais « quelque chose d'informe, sans aucune figure [203] ». Il est l'entre-deux, de ce qui est et de ce qui n'est pas, c'est pourquoi saint Augustin le pense comme un « quasi-rien ». Mais, encore une fois, le macabre fait ressurgir l'abîme originel dont Dieu vient extraire la création en abîme terminal où tout est précipité. Il faut garder ici à l'esprit que saint Augustin est un penseur aux larmes généreuses. Or, l'essence des pleurs constitue en un aveu d'impuissance et un appel au sauveur. Les larmes, c'est alors le commencement du deuil. En revanche, le macabre ne pleure pas, son cri est sec, il n'appelle pas Dieu le père à l'aide, il attire l'attention des témoins. Aucune puissance extérieure n'est là pour ressusciter les restes. Au contraire, ces restes que récupère Omran Younis engendrent ce quasi-rien abyssal. En invitant les morts à envahir le monde des vivants, l'artiste macabre tend à transformer ce monde en abîme. Peupler le monde des vivants au moyen des victimes massacrées, c'est rendre l'effondrement effectif, la paix et le confort impossibles, l'allégresse insultante, et le sens auquel tiennent tant les vivants absurde.

Les dépouilles invitées par l'artiste macabre dévoilent la modalité de l'abîme, celle de l'entre-deux : elles ne relèvent pas de l'être comme les vivants qui sont, mais ne se rapportent pas non plus au néant comme ce qui n'est pas. Les morts ne sont pas, et ils ne sont pas rien, ils sont un quasi rien. Le retour de ses quasi-riens oubliés ne relève pas de la version symbolique de la pulsion de mort qui tend vers un deuil sans reste, un deuil qui veut tout intégrer dans son système linguistique en en dominant l'objet perdu, et en maîtrisant son absence. Ce retour ne relève pas non plus de la version biologique de la pulsion de mort qui se résume au retour à l'inanimé, retour qui, selon Freud, travaille l'organique retournant à son état inorganique premier. Le retour qu'opère l'artiste macabre relève plutôt du retour de l'inanimé, le retour des restes mortuaires, classés auparavant à la marge de l'existence, pour qu'ils occupent désormais le

[201] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, 2006, p. 66-67.
[202] Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1964, p. 287.
[203] *Ibid*., p. 283.

centre de tout. Son principe est sans équivoque : « Traite les restes des morts de telle sorte qu'ils deviennent avec chaque retour le centre autour duquel gravite tout ce qui existe ! » Il s'agit des restes tellement lourds à voir, à penser, à dessiner, que toute autre chose doit désormais tourner autour d'eux.

Pour le dire autrement, le macabre refuse que les morts soient identifiés à leur destin, à savoir d'être enterrés, maîtrisés, dépassés, remplacés, marginalisés, oubliés. C'est pourquoi le macabre inverse l'équation : ce ne sont pas les restes qui doivent être identifiés au destin qu'on leur impose à la marge du monde, mais c'est le monde tout entier qui doit s'effondrer avec la mort de la victime innocente qui ne cesse de se répéter. À la différence du retour *à* l'inanimé qu'on trouve chez Khaled Dawwa (étude 3), le retour macabre *de* l'inanimé est mobilisé par un principe éthique hyperbolique, différent d'une nostalgie qui pousse à retrouver l'état premier. C'est un principe d'hospitalité inconditionnel et de fidélité absolue aux victimes innocentes, à l'enfant allongé dans son coffre et protégé par deux chiens qui ne cessent de hurler.

Le cri macabre

C'est donc par fidélité aux morts et hospitalité envers leurs cadavres que le macabre vient déranger les vivants et introduire l'étrangeté dans la demeure. Il est un art fondamentalement réprobateur comme l'est celui de Ghylan Safadi (étude 5). Mais alors que l'art de Ghylan Safadi est tout en discrétion et prise de retrait, l'art de Omran Younis importune : il ne quitte pas le festin, il va chercher les cadavres et les jette sur la table, défiant ainsi les hédonistes obscènes. Qu'ils s'essaient encore à festoyer !

Sa mélancolie choquante n'est pas psychotique, elle relève d'un réalisme qui assume la catastrophe telle qu'elle est, une catastrophe qui rend tout accomplissement du deuil impossible. Si la mélancolie selon Freud se caractérise par « une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtiment [204] », rien de cela n'existe dans la mélancolie de l'artiste macabre. Celui-ci aime tant qu'il voit dans la mort de chaque victime la mort de Dieu, une mort qui déstabilise les fondements du monde ; il crie et il s'agite pour qu'on reconnaisse l'injustice que les innocents ont subie ; il ne reste pas à se blâmer, mais s'investit corps et âme pour leur cause.

De dignes ancêtres peuvent lui être reconnus, à commencer par l'insensé de Nietzsche qui amène la mort de Dieu sur la place publique et crie au milieu des athées : « N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui ensevelissent Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la décomposition divine ? — les dieux aussi se décomposent ! Dieu est mort ! Dieu demeure mort [205] ! » L'insensé crie la nouvelle que tout le monde connaît, mais il la crie car personne n'en tient compte, tous font comme si cela n'y changeait rien que Dieu soit mort. S'il est mort,

[204] Freud, *op. cit.*, p. 8.
[205] Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007, § 125, p. 177.

il faut que tout rappelle sa mort, car celle-ci change tout : plus de création, plus d'ordre, plus de salut, plus d'absolu. La science, la morale, l'architecture doivent porter les vêtements de deuil.

Un autre philosophe est habité par le même cri macabre, c'est Günther Anders qui comprend qu'Hiroshima n'est pas un bombardement parmi d'autres, mais l'événement manifestant la puissance humaine d'une destruction généralisée, événement donc initiateur du temps de la fin. Dans *Hiroshima est partout*, il se rend sur les lieux de l'événement, et il constate qu'à Hiroshima, « rien ne rappelle Hiroshima » : « L'impossibilité de reconnaître le lieu va si loin que R., bien que l'autobus roule par-dessus 200 000 brûlés, se met à chantonner [206] ». Devant une telle négation architecturale de l'événement qui a fait basculer l'humanité à la fin des temps, et dont seule la crainte de la généralisation peut empêcher l'histoire de prendre fin, Anders ne peut se résoudre à faire comme si Hiroshima appartenait au passé :

> « Non, voyageur, renonce à Miyajima, renonce à Itsukushima et reste ici ! Reste ici et flâne à travers les rues, et flâne au-dessus des ponts ! Et n'oublie pas où tu flâne, et au-dessus de quoi et au-dessus de qui ! Et songe que rien de ce que tu vois n'est réel ; qu'est seul réel le fait que tu ne vois plus le réel, que tu ne peux plus voir la réalité. Ferme les yeux et abandonne-toi à ton imagination. Car aujourd'hui, seuls les indolents font encore confiance à leurs yeux [207] ».

Comme les aboiements des chiens chez Omran Younis, comme la harangue de l'insensé chez Nietzsche, le cri intérieur de Günther Anders « Hiroshima est partout » résonne dans ses textes pour nommer l'événement encore incompréhensible, mais qu'il ne faut surtout pas oublier. Le cri du macabre qui est ce qu'il reste du langage ancien est donc aussi un appel à reconfigurer le langage. Henri Maldiney écrit à propos du cri :

> « Straus dit cette chose : "Le sentir est au percevoir ce que le cri est au mot". Et le cri, il n'y en qu'un seul. Ce n'est pas le cri de douleur. Le vrai cri et le seul, c'est le cri d'appel. Le cri d'appel peut retentir là où il n'y avait personne et où le cri tente de susciter [208] ».

En effet, le cri du macabre n'est pas un cri de douleur, il ne pleure pas sur la tombe, il est bien un cri d'appel, celui par lequel il tente de rallier l'humanité tout entière à faire face à l'événement terrible.

---

[206] Anders, *Hiroshima est partout*, trad. Françoise Cazenave, Ariel Morabia, Denis Trierweiler, Gabriel Raphaël Veyret, Paris, Seuil, 2008 « L'homme sur le pont », p. 141.
[207] *Ibid*., p. 146.
[208] Christian Chaput, « La transpassibilité du thérapeute », citant son entretien avec Henri Maldiney. *In* Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney*, Paris, Mimesis, 2016, version Kindle non numérotée.



Lettre à Virginia Woolf

Bois, das et voilette – 50 × 70 × 12 cm – 2015

Nour Asalia

Chercheure et artiste syrienne, née à Hama en 1984. Diplômée de la Faculté des beaux-arts de l'Université de Damas, elle en obtient un master en sculpture. Après avoir enseigné à la Seconde Faculté des beaux-arts de Soueïda, elle vit et travaille en France depuis 2011, complétant sa formation académique par un master en esthétique et histoire de l'art contemporain auprès de l'Université Paris VIII en 2013, puis par la rédaction d'une thèse de doctorat sur *La fragilité en sculpture : 1910-1940*. Elle est membre du comité de recherche de la Fondation Atassi. Ses écrits portent principalement sur l'art syrien contemporain. Les œuvres de l'artiste sont consultables sur son site : nourasalia.com

Étude 10. De l'abject au sacré

> *« L'abject désigne ici précisément ces zones "invivables", "inhabitables", de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l'existence sous le signe de l'"invivable" est requise pour circonscrire le domaine du sujet ».*
>
> Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Paris, éd. Amsterdam, 2009, p. 17.

Le coffre funéraire

Dans une boîte en bois, seize pièces de das, chacune enveloppée dans de la voilette noire, reposent sur un drap blanc : six visages et dix mains. Six visages et seulement dix mains. Six mains droites et seulement quatre mains gauches, dont deux mains blanches, seulement des mains gauches. Hormis ces deux mains, les visages et les mains cadavériques ont une teinte rouge sang que n'ont pas même les vivants, ils ont la couleur des chairs écorchées. Les têtes ont des cous plus ou moins démesurés, des fronts exceptionnellement haut ; les coupures des mains sont nettes, mais à des hauteurs différentes, conservant ici un morceau d'avant-bras, entamant là jusqu'aux métacarpes.

Dans une boîte en bois de sapin sont recueillis six visages et dix mains, des visages et des mains, parties nues et signifiantes du corps, lieux physiques de la présence spirituelle. Si les visages ont les traits figés et les yeux et la bouche fermés par la mort, les mains, elles, ont gardé leur expressivité, conservé la position qu'elles avaient au moment d'être tranchées. Celle du bas se dresse ouverte pour arrêter quelqu'un qui approche, celle qui est au-dessus a la posture légèrement plus fermée de la main qui reçoit, ou mendie, celle du coin supérieur droit se referme encore un peu plus pour recueillir de l'eau dans sa paume. Le poing blanc est celui de la résistance. Au-dessus, la main rose a l'enroulement d'un mouvement de danse. À gauche, la main qui caresse a la chance de rencontrer une joue pour y déposer délicatement ses doigts. Mais cette exception liée à cet agencement temporaire des éléments ne fait que confirmer le caractère hétéroclite de l'ensemble.

Que contient ce panier funéraire ? Les restes humains abandonnés dans un charnier ou sur un champ de ruine, promis à la décomposition, condamnés à l'abjection, voilà ce que l'artiste a symboliquement ramassés et a recueilli dans son panier funéraire.

Un tel destin abject, on peut le suivre dans un roman contemporain de l'œuvre, *La mort est une corvée* de Khaled Khalifa. Ce dernier y raconte l'histoire de Boulbol, Hussein et Fatima, dont le père avait exprimé sa dernière volonté avant de mourir : être enterré auprès de sa sœur, au loin là-haut dans le Nord du pays. Commence alors pour la fratrie reconduisant la dépouille du

père au village natal un voyage épique à travers la Syrie en guerre. Les obstacles et les embûches retardant l'acheminement du corps, la figure sacrée du père se décompose et révèle progressivement sa nature abjecte de cadavre :

> « Les morts se transforment en merde (*khira*). Mais ils ne pouvaient pas se laver les mains de la dépouille de leur père, quand bien même elle n'était plus que de la merde. Ils ne pouvaient pas l'effacer de leur vie, comme une chose classée[209] ».

Le rapport sacré au père devient un rapport d'abjection dont ne vient prémunir aucune litote : le père est devenu de la merde. La frontière du sacré qui entourait la mort a disparu et le convoi lui-même est rejeté dans l'abject. Car si dans le passé, le passage d'un corbillard suscitait respect et compassion chez tout le monde, désormais il ne signifie plus rien pour les passants, c'est devenu un « non-événement[210] ». L'effacement de la frontière du sacré n'engloutit pas le cadavre dans l'indistinction profane et l'indifférence banale, elle le fait passer du côté de l'abject. C'est pourquoi « tous les trois étaient maintenant comme étrangers à cette dépouille qui, quel que soit son état, finirait par gagner. Voilà pourquoi, elle pouvait rester allongée, indifférente à ce qui l'entourait[211] ». L'impassibilité est réservée au cadavre.

Les atroces transformations du cadavre en charogne, que l'impossibilité d'enterrer empêche de dissimuler, gagnent les vivants. Hussein devient très agressif, Boulbol manifeste des signes de folie, et Fatima devient muette. C'est pourquoi l'auteur peut écrire que la voiture « ressemblait à un grand cercueil qu'ils se partageaient à quatre. Le plus tranquille des quatre était le cadavre[212] ». Cette indistinction entre les corps des vivants et celui du mort est concrétisée par les vers qui sortent de la charogne et conquièrent les corps des enfants[213].

L'abject n'est donc pas simplement l'impur, le déchet à rejeter, ce qui doit être mis à l'écart du monde, il constitue surtout une menace. Et le cadavre (*cadere*, tomber) est l'abject premier « irrémédiablement chuté », comme le rappelle Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur* :

> « Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, "je" est expulsé. […] [Le cadavre] est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. […] Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir[214] ».

Le cadavre n'est pas un ob-jet (jeté devant) à proprement dit, que le sujet peut appréhender objectivement, mais un ab-ject (jeté au loin) renvoyant à la destruction du sujet lui-même, destruction qu'il rejette alors avec le cadavre. Pourtant, c'est justement par la répulsion qu'il inspire que l'abject participe à l'élaboration du sujet. Si Jacques Lacan a théorisé le rôle du miroir dans la construction du sujet, donnant à voir à l'enfant qui s'y contemple un moi unifié,

---

[209] Khaled Khalifa, *La mort est une corvée*, trad. Samia Naïm, Arles, Actes Sud, 2018, p. 152-153.
[210] *Ibid*., p. 16.
[211] *Ibid*., p. 154.
[212] *Ibid*., p. 146.
[213] *Ibid*., p. 198.
[214] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11-12.

pour sa part, Julia Kristeva a démontré que le petit être humain commence à créer ses frontières de moi avant même ce stade, à travers une dynamique d'expulsion qui lui permet de poser les frontières de son corps. C'est par « l'abjection » que l'enfant crée une conscience de lui-même en se distinguant de ce qu'il rejette, que ce soit l'urine et les excréments qu'il expulse, le lait qu'il recrache, les jouets qu'il refuse, certains contacts qu'il décline à autrui, etc. C'est par l'expulsion et en s'écartant de ce qu'il pense encore être lui-même, bref en dressant ses frontières, que le moi se construit comme sujet. L'abject est cet « objet » chu, dont la chute permet l'existence du « sujet », mais dont l'existence le menace constamment de destruction. Il est à la fois ce qui permet d'imposer une frontière et de la détruire.

Alors, que faire quand le cadavre est là, sans sépulture, menaçant ? Là où Khaled Khalifa manifeste les conséquences néfastes de son envahissement, Nour Asalia apprend à lui faire une place. Si ses visages et ses mains constituent encore une menace, ce n'est plus que pour leur bourreau qu'ils en constituent une. Le bourreau est le producteur d'abject, il tue, découpe et expulse hors de son royaume pour affirmer son moi de bourreau, qu'il veut absolu. En cela, il se distingue d'une autre figure qui transparaît dans l'œuvre de Najah al-Boukai (étude 6), celle du tortionnaire, celui qui maintient en vie, qui donne à désirer la mort et retire jusqu'à la possibilité de l'espérer. Les visages et les mains de Nour Asalia constituent une menace envers leur bourreau, le menacent de dissolution que ce « sujet » ressent devant l'omniprésence de l'abject qu'il a rejeté. Une menace, car ces visages et ces mains sont les témoins de ses crimes, témoins que le temps ne fera plus disparaître car l'artiste les a figés dans leur forme de dépouille tout en les préservant d'un destin de charogne. C'est que Nour Asalia ne leur donne pas de sépulture, elle les habille et les momifie.

Elle les habille, d'abord. Ou plus précisément, elle leur rend symboliquement la peau protectrice qui leur avait été retirée, brûlée ou arrachée dans l'agression du corps. Pour protéger, il faut alors envelopper. C'est au moyen de la voilette noire du deuil que l'artiste emballe les membres-souvenirs des morts. Or, la peau ne protège pas seulement l'être des atteintes extérieures, mais également l'extérieur du contact direct de la chair. La peau n'a donc pas seulement une fonction de couverture, de maintenance, de contenance, ou de sensibilité, mais aussi d'*acceptabilité*, ce que formule Nietzsche à merveille :

> « "L'être humain sous la peau" est pour tous les amoureux une abomination et une pensée monstrueuse, un blasphème envers Dieu et l'amour[215] ».

Habiller d'une voilette, c'est pour Nour Asalia redonner une peau à ces visages et à ces mains, c'est-à-dire tout autant leur redonner une protection que les rendre acceptable.

Ensuite, ou plutôt avant cela, dans cette œuvre aussi bien que dans celles où elle enclot des bustes dans de la résine transparente[216], la solution de Nour Asalia ne consiste jamais à donner aux morts une sépulture, mais à les momifier. Elle doit cependant être distinguée de l'art du taxidermiste que pratiquait son père et qui consiste à figer les animaux morts comme s'ils étaient toujours vivants, comme si la mort n'existait même pas, empaillant la chouette à son

[215] Nietzsche, *Le gai savoir*, § 59, p. 113.
[216] [En ligne] œuvres publiées sur le site de l'artiste, catégorie « sculpture », consultées le 4 juillet 2020 : nourasalia.com

envol – et pas seulement à la nuit tombée, le renard traquant sa proie pour l'éternité. L'art du taxidermiste est un art de l'indestructible. Le momificateur, lui, laisse apparaître les morts dans leur *mourir*. Il accepte leur déchéance, il l'élève même au rang d'œuvre d'art. Il mue cette déchéance en sacré grâce au geste momificateur qui la ralentit et la recouvre. Le momificateur à l'âge de la destructivité se distingue du momificateur classique : momifier, ce n'est plus promettre au mort une vie corporelle dans l'au-delà – une promesse devenue impossible –, c'est seulement le préserver, un temps, de l'abjection.

Nour Asalia aime à appeler sa boîte macabre un « coffre de souvenirs[217] », donnant au thème de ce qu'on appelle aussi une boîte à secrets une réinterprétation adéquate à l'âge de destructivité : les événements qui jalonnent une vie sont faits de destructions dont il ne reste que des fragments. À ces êtres tués dans l'anonymat, à ces corps jetés et éparpillés est prodigué un soin, et leur est ainsi rendue une certaine dignité. Ils ne constituent plus une menace de décomposition et de disparition, mais la promesse d'une certaine permanence et d'une visibilité assumée.

L'approche du momificateur est différente de celle de l'être las, que mettent en scène les statuettes de Khaled Dawwa (étude 3), et qui s'abandonnent aux forces de l'inerte. Certes, comme Khaled Dawwa, Nour Asalia se confronte à la question de la destructibilité, au sens de la corruptibilité. Dans les deux positionnements, le passage à l'inerte est assumé comme incontournable. Mais alors que Khaled Dawwa l'accentue sur des êtres encore vivants, Nour Asalia le ralentit dans les dépouilles. Si elle ne peut pas mettre un terme à la décomposition des corps, elle tend tout de même à rendre la destructibilité non opératoire, au moins pour un certain temps.

La disposition du momificateur se distingue en outre du producteur de chimères mis en scène par Mohammad Omran (étude 2). Si tous deux pensent la dégradation de l'être et la façon de s'en préserver, pourtant ils opèrent d'une manière bien différente. Là où la chimère est inatteignable car dématérialisée, la momie est inatteignable car protégée. Par la dématérialisation, le producteur de chimères désarme des vivants, alors que le momificateur protège les vivants de la dégradation physique des êtres déjà morts tout en leur permettant d'accepter leur présence, ceci en parallèle avec la protection de l'abjection offerte aux morts.

Enfin, le momificateur ne voit pas dans la destructibilité son ennemi. Son ennemi est plutôt celui qui nie cette destructibilité, celui qu'on peut nommer le drôle de défibrillateur, car il fait du massage cardiaque aux cadavres. Le défibrillateur constate le fait de la mort, mais croit que son art s'étend au-delà des limites du possible, comme si son volontarisme était communicable à ce qui a perdu la racine même de la volonté. Cet obstiné se bute à être plus pascalien que Pascal en son pari : alors que pour Pascal, en bon mathématicien, il suffit que les chances du salut éternel soient non nulles pour que l'espérance soit infinie, chez le défibrillateur, les chances ont beau être nulles, il s'acharne encore à ramener le cadavre à la vie. Ce n'est pas tant qu'il garde espoir, mais c'est qu'il ne peut ou ne veut pas sortir de la structure d'avant la catastrophe, celle contre laquelle son instrument était la parade. Le défibrillateur est celui qui n'accepte pas le caractère obsolète de son instrument et de sa pensée.

[217] Tiré d'un entretien privé avec l'artiste.

Les lieux de l'abjection

La pensée du défibrillateur avait peut-être toujours déjà été obsolète, comme celle du momificateur toujours d'actualité. Car l'abjection n'est malheureusement pas le propre des cadavres, elle peut être étendue aux vivants. Les chairs mortes que protège Nour Asalia sont les restes abjects d'êtres humains déjà rendus abjects de leur vivant. C'est l'abject des sujets « misérables » dont parle Georges Bataille, lui qui fait de l'abjection une catégorie sociologique, plus précisément un instrument de hiérarchisation sociale :

> « Les forces impératives n'exercent pas directement sur les opprimés leurs forces coercitives : elles se contentent de les exclure sous forme de prohibition de contact[218] ».

Et comme il suffit de réalités abjectes (la crasse, la morve, la vermine) pour exclure selon un acte impératif au fondement de la vie sociale, c'est par une opération spontanée que celui qui est contraint par ses conditions sociales à côtoyer les réalités abjectes se trouve exclu de tout contact et repoussé hors de l'humanité. Imogen Tyler reprend les analyses de Bataille dans *Revolting Subjects*, ouvrage dans lequel elle manifeste la portée politique de l'abjection sociale, et lit les émeutes des classes populaires comme un mouvement de résistance contre cette abjection : les émeutes qui surgissent régulièrement des marges de la société ne sont pas des jacqueries de la faim, ce sont des insurrections contre la logique de leur dégradation en sujets abjects[219]. Salwa Ismail, qui analyse la logique de la violence d'État en Syrie, se situe dans cette tradition sociologique :

> « Pendant que dans les politiques démocratiques, l'abjection nourrit des pratiques d'aliénation (*othering*) en s'articulant avec les catégories de race, d'ethnie, de genre ou de sexe, dans les politiques autoritaires, l'abjection est à la fois une condition et un positionnement que le sujet occupe lorsqu'il s'engage dans une politique d'opposition de même que dans la vie de tous les jours[220] ».

Salwa Ismail voit dans la production de sujets abjects le mode normal des régimes tyranniques. Le gouvernement de la violence n'est pas tant une politique de coercition que la production d'un certain type de subjectivité politique :

> « En Syrie, la violence est une modalité de gouvernement. Dans cette modalité, la prison et le massacre constituent des appareils de gouvernance au travers des affects, produisant des sentiments d'abjection et d'horreur chez les sujets. Concevoir la violence comme gouvernementale implique une révision des institutions et des pratiques de violence bien au-delà de leur fonction répressive, dans leur effets formateurs[221] ».

---

[218] Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1972, p. 217-218.
[219] Imogen Tyler, *Revolting Subjects, Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*, Londres, Zed Books, 2013.
[220] Ismail, *The rule of violence*, p. 20, notre traduction.
[221] *Ibid*., p. 194.

Singularisant le massacre de 1982 à Hama et la prison politique de Tadmor, Ismail les pense comme des lieux de production de subjectivités abjectes. Ce que Hama dit aux Syriens : vous pouvez être tués aveuglément, les règles humaines de châtiment des fautes et de règlement des comptes ne s'appliquent pas à vous ; Tadmor s'efforce de l'inscrire dans les corps des activistes politiques : vous, qui vous préoccupiez de la justice sociale, de la dignité du sacré ou qu'animiez les rêves de liberté, vous deviendrez des bêtes uniquement occupées à survivre[222]. Ce sont les cadavres abjects de telles subjectivités abjectes dont prend soin Nour Asalia.

La ligne de deuil

S'ils sont sauvés de l'abjection par leur momification, les visages et les mains de Nour Asalia, dénués de sépulture, ne privent-ils pas, par leur présence, les vivants de la possibilité du deuil ? Le problème est que le deuil semblait chez elle dès le départ impossible, car s'il est lié à la sépulture, comment donner une sépulture à des êtres dont on ne possède qu'une tête ou qu'une main ? Et comment faire le deuil quand on possède tant de mains et tant de têtes, quand il faut faire le deuil de tant de monde et, en même temps, quand il n'y a personne précisément, mais seulement des mains et des visages ? L'artiste était confrontée à une double insatisfaction : soit enterrer ces restes ensemble dans une petite fosse commune au risque de retirer à chacun sa dignité, soit les enterrer séparément au risque de réduire les morts chacun au seul membre qui reste de lui. En réalité, c'est encore la momification qui apparaît comme la seule possibilité du deuil.

Pour le comprendre, il faut porter attention au titre de l'œuvre. Car si Nour Asalia aime à appeler sa boîte macabre un « coffre de souvenirs », elle n'a pas baptisé son œuvre ainsi. Le titre ne contient même aucune référence au destin collectif de ces visages et mains qu'elle rassemble, pas plus qu'à l'histoire tragique de la Syrie. *Lettre à Virginia Woolf*, tel est son nom. Comment comprendre alors que cette boîte à cadavres démembrés fasse partie d'une correspondance reliant l'artiste syrienne à l'écrivaine anglaise ? Comment parvient-elle à tisser un lien quelque soixante-quinze ans après le suicide de la romancière ? L'hypothèse la plus immédiate consiste à considérer l'œuvre de Nour Asalia comme une réponse à la dernière lettre de la romancière, écrite le 28 mars 1941 :

> « Mon chéri,
>
> J'ai le pressentiment certain que je suis en train de redevenir folle. Et je sens que nous n'avons pas la force de traverser une autre fois ces terribles épreuves. Je ne m'en sortirai pas, cette fois. Je commence déjà à entendre des voix et ne parviens plus à me concentrer. Je vais donc faire ce qui me paraît le mieux de faire. […] Je ne puis plus lutter. Je sais que je gâche ta vie, et qu'au moins sans moi tu pourras travailler. Et tu le feras, je le sais. […] Si quelqu'un avait jamais pu me sauver la vie, cela aurait été toi[223] ».

[222] La résistance à cela passait à Tadmor non par la rébellion, mais par le maintien dans le dénuement le plus total de pratiques spirituelles et culturelles : la récitation des sourates et poèmes mémorisés, la création d'une gazette de prison rédigée sur du papier à cigarette, etc.
[223] Virginia Woolf, *Lettres*, Paris, Seuil, 1993, p. 644, traduction modifiée.

En lui adressant sa *Lettre*, l'artiste ne peut sauver la romancière. Mais elle peut engager une relation intime avec elle. Car, sans aucun doute, l'artiste ressent une complicité immédiate avec la romancière. Là où cette dernière est hantée par des voix, l'artiste est envahie par des cadavres morcelés. Voix ou visages et mains, ces êtres qui hantent les deux femmes ne sont pas des personnes au sens substantiel du terme, mais des fragments d'êtres, des échos de leur présence, des restes de leur existence.

Et ces fragments font retour. Les deux femmes sont alors confrontées à l'invasion des spectres, c'est-à-dire à la difficulté de faire le deuil des disparus. Or, cette question du deuil, Virginia Woolf l'aborde dans son œuvre par le truchement d'une artiste justement. C'est la figure de Lily Briscoe dans le roman *To the Lighthouse* (*La promenade au phare*). L'auteure y prend les traits d'une artiste qui, comme elle au moment de l'écriture, a quarante-quatre ans à la fin du roman. On peut affirmer que Nour Asalia ne s'identifie pas seulement à Virginia Woolf. Elle s'identifie d'un côté à Virginia Woolf s'imaginant en Lily Briscoe ; et de l'autre, à Lily Briscoe, qui était restée un personnage imaginaire jusqu'au jour où l'artiste Nour Asalia s'y est reconnue. Avec elle, Lily Briscoe se trouve enfin incarnée et la quête artistique de ce personnage romanesque réalisée dans la *Lettre à Virginia Woolf*.

La quête artistique de Lily Briscoe est celle des effets qu'une présence laisse derrière elle quand elle s'est évanouie. Au début du roman, l'artiste tente, sans succès, de peindre un paysage dans lequel Mrs Ramsay et son fils James occupent une place qu'elle n'arrivait pas à définir. Elle travaille et retravaille son tableau, forme et déforme, et c'est ainsi qu'elle se libère progressivement de l'idée de la forme. Des signes aléatoires apparaissent désormais sur la toile. Ensuite, une déformation des figures s'affirme plus vigoureusement à travers l'ajout d'un triangle violet, dont la présence provoque l'étonnement de Mr Bankes. Lily s'en justifie :

> « [Le triangle] était Mrs Ramsay en train de faire la lecture à James, dit-elle. Elle devinait son objection – que personne ne pouvait y voir une forme humaine. Mais elle n'avait pas du tout cherché à faire la ressemblance, dit-elle. Pour quelle raison alors les avait-elle introduits ? demanda-t-il. Pourquoi, en effet ? – sauf que si dans ce coin, là, était clair, dans celui-ci, elle ressentait le besoin d'une masse sombre[224] ».

Il s'agit donc de saisir l'ombre de Mrs Ramsay et non plus sa forme. Ce que l'artiste cherche alors à faire n'est pas à proprement dit un portrait, mais le tissage de « rapports de masses, d'ombres et de lumières[225] ». Mais le tableau garde un caractère d'inachèvement aux yeux de Lily Briscoe. Il faudra attendre la mort de Mrs. Ramsay et le retour de Lily Briscoe sur le site une décennie plus tard pour qu'elle se remette au chevalet. Le tableau « lui avait trotté la tête toutes ces années. Elle allait peindre ce tableau sans plus attendre[226] ». Désormais, ce sont les forces qu'elle a captées de Mrs Ramsay, absente à jamais, qu'il s'agit de traiter, notamment « le pouvoir ahurissant que Mrs Ramsay avait sur les gens […]. Même son ombre à la fenêtre en compagnie de James était pleine d'autorité[227] ». Tout son art consiste désormais à libérer les forces des formes : « Ce qu'elle souhaitait capturer, c'était ce tout premier ébranlement des

[224] Virginia Woolf, *Vers le phare*, trad. Françoise Pellan. *In Romans, essais*, Paris, Gallimard, 2014, p. 270.
[225] *Ibid*., p. 270-271.
[226] *Ibid*., p. 341.
[227] *Ibid*., p. 362.

nerfs, la chose elle-même avant qu'on n'en ait fait quoi que ce soit[228] ». La chose elle-même n'est plus Mrs. Ramsay, mais sa manière d'affecter et de projeter des ombres sur ce qui l'entoure.

> « Quel était le problème alors ? Il lui fallait tenter de capturer quelque chose qui lui échappait. Cela lui échappait quand elle pensait à Mrs Ramsay[229] ».

Toute la tâche de Lily consiste à s'emparer de la chose elle-même dans l'œuvre d'art, une tâche devenue possible grâce à un travail sur le pouvoir que la chose exerce, sur les affects qu'elle suscite, sur ce « qui agit sur les nerfs ». Le tableau n'est finalement terminé qu'avec un trait étrange :

> « Elle regarda les marches ; elles étaient vides ; elle regarda sa toile ; elle était floue. Avec une intensité soudaine, comme si elle la voyait clairement l'espace d'une seconde, elle traça une ligne, là, au centre. C'était fait ; c'était fini[230] ».

C'est à cette ligne que revient l'achèvement de l'œuvre d'art, cette ligne qui capte le lien ultime qui rattache Lily à Mrs Ramsay, l'artiste à l'être disparu, le lien entre celle qui demeure et ce que la disparue a laissé d'effets en elle. C'est à cette ligne d'exprimer l'absence et l'état des marches « extraordinairement vides[231] » où Mrs Ramsay projetait ses ombres. La dernière ligne tracée traduit, semble-t-il, « ces émotions du corps, […] ce vide, là[232] ».

On peut ainsi nommer cette ligne une ligne de deuil, en ce qu'elle manifeste l'absence et lui donne sa place, et en ce qu'elle permet de se rapporter à la disparue en capturant l'extraordinaire pouvoir qu'elle exerçait sur les gens et les affects qu'elle continue à produire en eux. Comme Lily Briscoe qui saisit des ombres et les manifeste dans des lignes, comme Viginia Woolf qui est tout affairée à donner leur place aux voix qui la hantent, Nour Asalia recueille et donne l'hospitalité aux restes des corps morcelés qui encombrent. La momificatrice de l'âge de la destructivité que représente Nour Asalia est une figure hospitalière. Elle semble dire aux vivants : « Comportez-vous avec le mort comme vous vous comportez avec les vivants que vous chérissez ! » Et elle dit également au mort : « Meurs mon cher sans te soucier de ce qui va advenir à ton corps, je veillerai les nuits pour le protéger des fauves, je rangerai tes restes dans mon coffre de souvenirs, et je saisirai l'expressivité de ton corps avant de mourir et les derniers affects qui l'habitaient ! ».

Ce que la sculptrice saisit des corps démembrés est, avant tout, l'expressivité de leurs mains qu'elle rassemble dans une même boîte avec des visages sans expression. La dynamique du deuil qu'elle propose ne consiste pas uniquement à momifier les morceaux de corps qu'elle récupère, mais à saisir également, et à la fois, deux éléments opposés : le mutisme des morts et leur expression ultime. Le deuil selon Nour Asalia consiste à saisir le lien qui rattache deux moments séparés par un écart minime qui devient abîme : l'instant *post-mortem*, auquel renvoient les visages de son coffre macabre, et l'instant de l'agonie que laissent transparaître

[228] *Ibid*., p. 375.
[229] *Ibid*., p. 374.
[230] *Ibid*., p. 386.
[231] *Ibid*., p. 363.
[232] *Ibid*.

les expressions des mains. Faire le deuil d'une personne morte sous la torture, tâche quasiment impossible, nécessite pour l'artiste momificatrice de capter ce que son visage ne dit plus : ses dernières expressions, l'aveu qu'elle retenait de communiquer, le dernier élan qui s'en dégageait, sa résistance face au bourreau, sa manière particulière de se rapporter à la mort. S'endeuiller ici ne revient plus à s'enfermer dans le sentiment de perte, éprouvé par les survivants, mais à saisir avant tout les vécus des disparus, leurs vécus à eux, tout en leur attribuant une certaine indestructibilité, et même un sens sacré.

L'hospitalité du momificateur vis-à-vis des morts est de nature hagiographique. Il offre aux dépouilles qu'il récupère l'honneur dont seuls les saints sont dignes. Sa spécialité est de transformer les restes en reliques, l'abject en sacré, mode de retrait hors du monde non par expulsion, mais par élévation. L'abject est rejeté, dégradé, mais l'artiste momificatrice convertit cette dégradation en transcendance, l'immonde en au-delà. Cette transformation est possible grâce à la parenté que le momificateur saisit entre l'abject et le sacré, que l'on peut notamment constater à travers les rapports tactiles. Toucher un cadavre abject en décomposition est un acte inquiétant, il souille, il doit être évité. Mais en momifiant, l'artiste change le sens de cette intouchabilité, et fait passer l'immondice dans son autre : le sacré qui impose, grâce à sa nature transcendantale, une restriction du toucher. Une relique, on l'expose derrière des vitres, on la conserve avec de la voilette noire, ou de la résine transparente, mais on ne la touche pas.

Le momificateur a quelque chose du collectionneur au sens du conservateur, celui qui sauve du rebus les ustensiles obsolètes qui ont perdu leur utilité pour leur offrir une dignité. Mais le momificateur a affaire au corruptible. Quand le vivant a quitté la vie, il n'y a plus que le momificateur pour le sauver de la dégradation abjecte.

Comme Lily achevait paradoxalement son tableau par l'esquisse d'une ligne, c'est avec les seuls visages et mains, fragments de corps recueillis dans une boîte que Nour Asalia parachève son œuvre. De façon générale, le corps dans l'œuvre de Nour Asalia n'existe qu'à l'état de fragments, marqués par la coupure et la déchirure. Mais alors que d'autres travaux entreprennent la couture des morceaux qui sont encore joignables, dans la *Lettre à Virginia Woolf*, les fragments recueillis de la fosse commune sont acceptés pour tels. C'est que la finalité n'est pas paléontologique, elle ne vise pas à reconstituer un individu-type à partir de son fémur ou d'une de ses dents, suivant l'idéal de Georges Cuvier : « Des os isolés et jetés pêle-mêle, presque toujours brisés et réduits à des fragments, voilà tout ce que nos couches nous fournissent, et la seule ressource des naturalistes[233] ». Là où le paléontologue isole chaque élément pour le restituer à sa forme propre, les fragments de Nour Asalia continuent à cohabiter malgré leur étrangeté d'origine, mais du fait de leur communauté de destin.

Travaillant à la mutation de l'abject en sacré, saisissant l'expressivité de qui a perdu l'expression, et renonçant à la reconstitution des individualités, l'artiste ouvre à la possibilité d'un deuil. Elle transforme alors l'affect fondamental de la destructivité, le désespoir devant l'irréversible de la dégradation abjecte et l'horizon de la disparition en angoisse, l'affect de l'ouverture des possibles. En effet, l'artiste ouvre un possible qui renverse le rapport à ce qui

[233] Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris, Edmond d'Ocagne, 1830, p. 97.

est détruit, elle fait surgir le sacré au cœur de l'abject. Cette angoisse est alors mêlée d'effroi face au sacré qu'elle élève.



La dépouille du perroquet mécanique

Fer et cuivre – 38 × 12 × 42 cm – 2017

Safaa al-Set

Sculptrice née à Homs en 1974. Diplômée de la Faculté des beaux-arts de l'Université de Damas en 1997, elle organise depuis des expositions individuelles et collectives dans différentes villes comme Damas, Beyrouth et Manama. Safaa al-Set forge des statues en métal qui mettent particulièrement en scène la guerre en Syrie, mais aussi la condition féminine dans son pays.

Étude 11. De la honte d'être un homme

قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ

« Il dit : Qui ressuscitera les os une fois devenus cendres ? »

Coran, Sourate Yassine, 78.

Le bricolage de squelettes

Sculpter le fer, c'est le travailler pour qu'il devienne « flexible » et « expressif ». Muer ainsi le minerai rigide et froid exige « une petite tendresse » et « une grande chaleur », explique Safaa al-Set à l'occasion de son exposition *La mort habite près de chez moi* qui rassembla en 2017 à Beyrouth quarante-cinq dépouilles de fer et de cuivre, mais aussi de résine ou plus simplement d'ossements[234]. L'objectif de l'exposition, elle le formule sans équivoque : « Donner une expression à ceux qui meurent chaque jour dans l'indifférence générale[235] », ceux que la guerre a balayés de l'existence sans laisser de trace, ceux dont les bourreaux ont pris la vie sans restituer le corps. Ces hommes ont été tués dans les abattoirs du régime, dans les sous-sols de l'État islamique, sont morts affamés lors des bombardements sur les camps de réfugiés ou les quartiers assiégés loin des caméras et sans l'écho des réseaux sociaux.

« L'humain meurt aujourd'hui en Syrie sans que sa famille ait le droit de l'enterrer, de prier pour lui, de récupérer son corps, ou même des parties de sa dépouille, c'est ce que j'essaye de dire à travers ces sculptures », indique-t-elle[236]. Dénoncer ce destin, c'est aussi le contrer : les sculptures de Safa al-Set tentent de donner une dépouille à ceux qui n'en ont pas, des restes aux disparus. Mais l'artiste procède d'une manière bien originale. Par exemple, sur une tringle, elle a accroché quinze filets métalliques contenant des ossements animaux. Ces sacs sont numérotés en guise d'identification d'inconnus dont on ignore le nom. Ces numéros évoquent les photographies exfiltrées par « César », archives des quelque 11 000 corps torturés ou abattus par le régime, et sur le front desquels était scotché le matricule du cadavre[237]. Mais alors que les visages des victimes photographiées, terriblement déformés, pouvaient encore être identifiés, les ossements animaux rassemblés par Safaa al-Set n'ont aucune parenté avec une quelconque victime du régime. Pourtant ils ont une valeur indéniable, puisqu'ils donnent des restes aux disparus et offrent aux survivants une présence, support matériel pour leur mémoire et leur deuil. Il ne s'agit donc pas d'inhumer le cadavre, mais de donner une dépouille à ceux

[234] Pour voir les œuvres de l'exposition, consulter le site « Art on 56th ». [En ligne] consulté le 22 juillet 2020 : arton56th.com/exhibitions/87

[235] Cité dans « La mort habite près de chez moi », présentation de l'exposition faite par le journal *al-Sharq al-Awsat*, 12 décembre 2017. [En ligne] consulté le 19 juillet 2020 : aawsat.com/home/article/1110041/«الموت-يسكن-قريباً-مني»-لنحاتة-سورية-في-بيروت

[236] Cité dans « Safaa al-Set sculpte les corps des victimes de la guerre syrienne », article publié par Zena Chahla, journal *al-Quds al-Arabi*, 19 décembre 2017. [En ligne] consulté le 19 juillet 2020 : cutt.ly/jh43NLP

[237] Garance le Caisne, *Opération César. Au cœur de la machine de mort syrienne*, Paris, Stock, 2015.

qui n'en ont pas, et une dépouille animale qui a une certaine affinité avec eux, comme nous l'expliquerons.

L'entreprise funéraire de Safaa al-Set ne se limite pas à recueillir des ossements – ce serait supposer qu'ils existent encore, qu'ils n'ont pas disparu, elle consiste principalement à les fabriquer. L'artiste sculpte le squelette d'une gazelle, d'un buffle, d'une girafe, d'un chien, d'une tourterelle, d'un épervier, et de bien d'autres animaux, aux formes plus ou moins engendrées par son imagination. L'effet est qu'on se sent un temps transporté dans la galerie de paléontologie ou d'anatomie comparée d'un musée d'histoire naturelle, observant les restes de genres familiers ou plus exotiques. Mais ce sentiment fugace se dissipe rapidement devant les postures peu académiques des animaux. En effet, ils ne se tiennent pas avec naturel à la manière des squelettes de musée, dépouilles minérales mimant tristement la démarche des vivants, ils sont marqués par la mort, comme ces oiseaux foudroyés les pattes en l'air, ce mammifère désarticulé à la cache thoracique jonchant le sol, ou ce chien étendu devant le pneu argenté de la voiture qui vient de l'écraser.

La girafe lance encore un cri, la gazelle se dresse même avec joie et fierté, levant une patte et tenant sa tête bien haut, le coup tordu, dans un geste qui dit non, qui résiste encore au sort qu'elle subit. La vache, elle, sourit et danse :

> « Il a fallu un mois pour sculpter la vache, et pendant ce temps, je n'ai pas réussi à effacer son sourire. Elle riait contre ma volonté et refusait de mourir, ce qui m'a finalement amené à lever son pied et à la pousser à danser. Tu veux rire ? Eh bien danse alors[238] ! »

S'ils dégagent une grande souffrance, ces squelettes laissent pourtant transparaître un petit sourire, difficile à interpréter. S'agit-il du sourire de ceux qui retrouvent enfin sa dépouille perdue, du sourire de reconnaissance vis-à-vis de l'artiste ? Ne se moquent-ils pas plutôt de nous, les vivants ? Ou leurs sourires raillent-ils leurs bourreaux en leur renvoyant leur image future de cadavre à laquelle ils ne peuvent plus échapper ? C'est comme s'ils leur lançaient : « Tu nous rejoindras plus tard ! Toi aussi, tu entreras dans la danse ». Ne moquent-ils pas plutôt, dédaigneuses vanités, ces hommes de chair périssable venus les contempler, dont le cadavre sera d'os blanchis et à la forme indifférenciée, eux qui sont une espèce à eux seuls, et métallique de surcroît ?

Singuliers squelettes donc que nous propose Safaa al-Set. Arrêtons-nous sur l'un d'eux, un perroquet qui tient aussi bien du toucan, unique représentant de son espèce imaginaire. Le volatile est allongé sur le dos, les pattes en l'air. La sculptrice ne lui a pas donné de position funéraire, mais l'a forgé dans la posture de celui qui vient de tomber raide de son arbre, foudroyé par la mort. La vraisemblance de la scène ne passe pas par un jeu de faux-semblant, mais accueille son autre. Le perroquet est mort, *et* il est mécanique : ses tarses sont deux grandes visses, ses ailes sont des plaques métalliques perforées et son ventre dégorge des fils de fer et des ressorts qui composaient ses entrailles, tout autant d'organes gardant la trace de l'usage industriel de la ferraille dont ils sont composés. Car la dépouille animale est elle-même composée de rebuts industriels.

[238] Cité par Zena Chahla, *op. cit.*

On a donc raison de dire que Safaa al-Set s'y prend d'une manière bien inattendue quand elle veut offrir aux disparus une dépouille. Car il semble qu'en même temps qu'elle les rétablit dans leur dignité, elle la leur retire : elle ne permet finalement à ceux qui n'en n'ont plus d'y accéder qu'en passant par leur dégradation, par une quadruple dégradation.

La dégradation est d'abord celle de la posture mortuaire. Alors que la dépouille d'un défunt est traditionnellement rendue à sa dignité, sortie de son abjection de cadavre par une position de repos qui maquille délicatement la mort en sommeil, les sculptures de Safaa al-Set, elles, tantôt manifestent l'évidence sans équivoque de leur mort, tantôt forcent le squelette dans un état d'agitation et de trouble. Bien sûr, de telles postures donnent un effet saisissant de vie, mais pourquoi alors la vache qui danse doit-elle être un squelette de vache ? Si une vitalité est redonnée, c'est paradoxalement toujours à des dépouilles. La dégradation est ensuite celle qui attribue à des hommes des dépouilles animales. Surtout que cette dégradation est doublée de la dégradation de l'animal lui-même au rang de machine. De l'animal, il est fait insistance qu'il n'est qu'une « machine mouvante[239] », ici une machine faite des mains de l'homme, pas même de Dieu. Le perroquet est le paradigme cartésien de l'animal-machine qui mime le langage humain sans le posséder, une mécanique vocale qui retient les mots sans les concepts et vide le langage de sa dimension signifiante. Il incarne alors à merveille cette double dégradation de l'homme en animal et de l'animal en machine. Enfin, cette machine n'est pas même celle dont la mécanique parfaitement huilée émerveille le spectateur, elle n'a de la machine que sa matière brute et les éléments qui ont été mis au rebut, visses, ressorts et fils de fer qui jaillissent sans ordre du corps du perroquet.

On est donc loin du triomphe dans cette résurrection *ex nihilo* des disparus : ils reviennent mais comme dépouilles, ils redeviennent des êtres mais animaux, ils sont pleins de vie mais une vie foudroyée par la mort, ils sont des machines indestructibles mais en panne et improductives. Comment peut-on encore voir dans cette quadruple dégradation une manière de rendre aux disparus leur dignité ? Pour comprendre cela, il faut s'interroger sur le rapport qu'on peut entretenir à des disparus, le rapport qu'un survivant, c'est-à-dire finalement tout un chacun que nous sommes, peut entretenir à des disparus. Or, Primo Levi le dit sans détour, ce qui domine alors est le sentiment de honte.

La honte des survivants

Dans *Les naufragés et les rescapés*, Primo Levi revient sur le statut de survivant d'Auschwitz. Le paradoxe qui guide le chapitre sur la honte est alors le même que celui qui surgit des œuvres de Safaa al-Set : l'expérience de la dégradation animale implique que la seule valorisation possible passe par une sortie de l'humanité. Car c'est le rescapé – et non le bourreau – est hanté par la honte, son existence est hantée par le double fait qu'on aurait dû mourir et que les autres sont effectivement morts. Cette honte qu'il éprouve intensément dès l'aube de sa libération se décline à plusieurs niveaux.

[239] René Descartes, *Discours de la méthode*, avec commentaires d'Étienne Gilson, Paris, Vrin, 1987, p. 55.

Sur un premier plan, la honte est rattachée à un sentiment de faute : la faute de n'avoir pas opposé l'ombre d'une résistance à l'entreprise de déshumanisation et d'extermination, de n'avoir rien fait d'autre que, dans le meilleur des cas, chercher à survivre, la faute de n'avoir rien fait lorsqu'il y avait la possibilité de faire quelque chose. Primo Levi l'illustre en revenant sur la scène de la pendaison d'un rebelle qui s'était procuré des armes pour organiser une mutinerie dans le camp. Au moment de son exécution, celui-ci s'écria : « Camarades, je suis le dernier ![240] » Le narrateur et Alberto, un codétenu, qui ne pensaient qu'avec satisfaction à la gamelle qu'ils étaient parvenus à se procurer, en furent couverts de honte.

C'est pourquoi, sur un deuxième plan, la honte des survivants est fortement attachée au fait d'avoir été réduits à des bêtes :

> « Nous avions vécu pendant des mois et des années à un niveau animal : nos journées avaient été occupées de l'aube à la nuit par la faim, par la fatigue, par le froid, par la peur, et la possibilité de réfléchir, de raisonner, d'éprouver des sentiments, était réduite en nous à néant. Nous avions enduré la saleté, la promiscuité et l'abaissement et nous en avions souffert beaucoup moins que nous ne l'aurions fait dans la vie normale parce que notre mètre moral avait changé[241] ».

L'auteur rappelle aussi comment les gens du camp ont oublié leur pays, leur famille, leur passé, leurs désirs, et ont même cessé d'imaginer un futur meilleur. Ils vivaient « comme les animaux, nous nous étions réduits au moment présent[242] ». Ces mots poursuivent l'analyse de *Si c'est un homme* sur l'appauvrissement du langage et la réduction de toute pensée à celle du pain. « Si », c'est un homme qui a pu être réduit à un tel niveau d'animalité. Cette deuxième honte n'est éprouvée qu'à « la sortie des ténèbres ». C'est pourquoi avant celle-ci, lors de la captivité, les cas de suicide étaient si rares. Primo Levi en donne trois raisons, dont deux nous intéressent particulièrement ici. D'une part, le suicide est selon lui, sinon un acte philosophique comme l'affirmait le Camus du *Mythe de Sisyphe*, du moins un acte pleinement humain, et c'est précisément cette dimension qui manquait : le suicide n'est pas naturel, c'est un acte médité, choisi, un acte resté étranger à des détenus qui vivaient « tout à fait comme les animaux asservis, auxquels il arrive de se laisser mourir mais qui ne se tuent pas[243] ».

En outre, la vie dans les camps était animée par des soucis autres que de penser au suicide, notamment le souci d'assouvir sa faim et sa soif, de se protéger du froid. Paradoxalement, la sur-présence de la mort n'a pas permis de penser la mort, et c'est là l'autre dimension de la vie animale des détenus. Celle-ci, telle qu'elle se dévoile dans les écrits de Primo Levi, est une vie qui se réduit au présent et à ses soucis. L'animalité du détenu engage un aplatissement du rapport au temps, un arrachement à tout ce qui déroule à l'extérieur du camp et une réduction de l'expérience du monde à celle de l'être-exploité que l'on prive de toute dignité.

Une troisième honte surgit chez le rescapé, la honte « d'avoir manqué au devoir de solidarité[244] » avec ses codétenus. Cette forme de honte ne se réduit pas au mal qu'un détenu a

[240] Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 74.
[241] *Ibid*., p. 73-74.
[242] *Ibid*. 74.
[243] *Ibid*.
[244] *Ibid*., p. 76.

commis délibérément envers un autre, mais au fait de rester sourd aux supplications des camarades plus faibles, fragiles, peu expérimentés ou âgés, dont la seule présence est déjà un appel à l'aide.

Cette honte est alors éprouvée ultimement vis-à-vis des camarades exterminés. La vie devient ainsi elle-même source de honte, car on est toujours habité par le sentiment d'être resté en vie à la place des autres. Et cette expérience relève finalement d'une expérience universelle :

> « Non, tu ne trouves pas de transgressions manifestes, tu n'as pris la place de personne, tu n'as pas frappé (mais en aurais-tu eu la force ?), tu n'as pas accepté de fonctions (mais on ne t'en a pas offert) […]. Ce n'est qu'une supposition, moins : l'ombre d'un soupçon : que chacun est le Caïn de son frère, que chacun de nous (mais cette fois je dis "nous" dans un sens très large, et même universel) a supplanté son prochain et vit à sa place[245] ».

Cela revient à dire qu'il n'existe pas d'innocent vivant. L'expérience de monde elle-même se trouve alors condamnée à la honte, elle est « la honte du monde[246] ». Cette honte presse même les plus justes des humains, en raison de la faute commis par les autres, « et dans laquelle ils se sont sentis impliqués parce qu'ils sentaient que ce qui était arrivé autour d'eux, et en leur présence, et en eux, était irrévocable[247] ». C'est une honte ontologique, non pas seulement parce qu'elle est ineffaçable, mais surtout parce qu'elle dévoile que « nous étions potentiellement capables de construire une masse infinie de douleur, et que la douleur est la seule force qui est créée avec rien, sans frais et sans peine. Il suffit de ne pas voir, de ne pas écouter, de ne pas faire[248] ». C'est tout simplement la « honte d'être un homme[249] ».

À l'aune de cette lecture de Primo Levi, on peut donc affirmer que le don aux disparus d'une dépouille animale ne constitue pas tant une dégradation qu'à la fois une reconnaissance de l'épreuve de déshumanisation dans laquelle ils ont péri et une issue offerte à cette honte d'être un homme, le don d'une nature autre qui n'est pas souillée de la complicité aux crimes humains, innocence accessible aux seules victimes et qui caractérise la condition animale. Telle est d'ailleurs plus précisément la symbolique du perroquet dans la peinture religieuse flamande (Hans Baldung Grien, *La Madone avec les perroquets* ; le « Maître au perroquet », *La Vierge à l'Enfant* ; Jan van Eyck, *La Vierge au chanoine Van der Paele*) : associé à l'âge d'innocence dans le Jardin d'Éden ou à l'enfant Jésus dans les bras de la Vierge, il est l'incarnation de la pureté originelle[250]. La symbolique du perroquet qui engage le devenir-insignifiant de l'homme, condense aussi la pureté perdue à jamais de la nature humaine. Extraire les victimes disparus de la nature humaine, en leur faisant subir un devenir-perroquet, ce serait permettre à leurs souvenirs de retrouver la pureté sans que celle-ci soit accessible à l'homme et à son langage.

Surtout que l'animal est la victime anonyme par excellence, le disparu de la banalité : les animaux envoyés aux abattoirs, comme la vache que Safaa al-Set fait danser, constituent alors

---

[245] *Ibid*., p. 80.
[246] *Ibid*., p. 84.
[247] *Ibid*.
[248] *Ibid*., p. 85.
[249] Primo Levi, *Le fabricant de miroirs. Contes et réflexions*, trad. André Maugé, Paris, Liana Levi, 1989, p. 136.
[250] Au sujet des présentations artistiques du perroquet, voir notamment l'ouvrage de Brigitte Le Juez, *Le papegai et le papelard dans* Un cœur simple *de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 45.

les représentants fidèles des victimes dans les abattoirs du régime. Ce que Primo Levi écrit sur le contraste entre survivants des camps et « musulmans », nom donné aux « engloutis », aux détenus réduits au dénuement le plus total, vaut pour le contraste entre victimes humaines et victimes animales : « Eux sont la règle, nous, l'exception[251] ».

Cependant, la dépouille animale n'est pas entièrement épargnée par la honte. L'animalité est au contraire le lieu de la première honte dont témoigne Primo Levi. Il convient alors d'opérer un pas de plus dans l'analyse de la honte.

Günther Anders a produit une réflexion décisive de cet affect dans « Pathologie de la liberté », un article de 1936 déterminant pour la formation philosophique de Jean-Paul Sartre et dans lequel il pose la honte comme affect de la liberté. La honte naît de la distance de soi à soi que la liberté engendre : le sujet libre ne se reconnaît pas dans son être, qui est le fruit de la contingence naturelle, la partie animale qui échappe à sa liberté. La honte est alors foncièrement devant sa propre nudité qui manifeste l'empire sur lui des nécessités animales[252]. Or, dans *L'obsolescence de l'homme,* Anders renouvelle son analyse de la honte avec la notion de « honte prométhéenne ». Il commence par prendre acte que le monde n'est plus tant composé d'animaux que de machines :

> « Il est philosophiquement risqué de recourir, pour définir l'homme, à un modèle qui n'est plus celui auquel se conforme l'existence humaine : nous ne vivons plus entourés d'abeilles, de crabes et de chimpanzés, mais de postes de radio et d'usines qui produisent des ampoules électriques. La confrontation "homme-animal" me semble tout aussi inacceptable du point de vue d'une philosophie de la nature : l'idée de faire de la seule espèce "homme", en lui donnant un poids égal, le *pendant* de plusieurs milliers d'espèces et de genres d'animaux différenciés à l'infini […] relève simplement de la mégalomanie anthropologique[253] ».

Anders révoque alors l'anthropologie philosophique fondée sur la distinction de l'homme par rapport à l'animal : c'est désormais à la machine que l'homme se rapporte. L'effet est immédiat : lorsqu'on substitue au monde animal celui des produits fabriqués, « l'image de "l'homme" se transforme immédiatement : l'article défini s'efface et, avec lui, la liberté[254] ». La honte de la contingence de son être devient alors, devant la machine, honte de n'être pas un artefact, « honte d'être devenu plutôt que d'avoir été fabriqué[255] ». Cette honte de l'origine contient la honte de la fin, du caractère périssable de sa nature face à l'indestructibilité de la machine. Les hommes sont exclus de « la réincarnation industrielle, c'est-à-dire l'existence de produits en série[256] ». Évoquant un malade auquel il rend visite, et qui demandait s'il pouvait être conservé, Anders n'hésite pas à le comparer aux plus insignifiants des biens de consommation :

---

[251] Levi, *Les naufragés et les rescapés,* p. 82.
[252] Anders, *L'obsolescence de l'homme,* tome I, p. 90.
[253] *Ibid*., p. 50, note 10.
[254] *Ibid*., p. 51, note 10.
[255] *Ibid*., p. 38.
[256] *Ibid*., p. 69.

> « L'infériorité dont il souffrait était donc double : d'abord on ne pouvait le conserver comme un fruit ; ensuite, on ne pouvait pas le remplacer comme une ampoule ; il était tout simplement un exemplaire unique et périssable. La honte était indéniable[257] ».

C'était désormais grâce aux produits fabriqués que cet homme concevait l'éternité :

> « Ce n'était cependant ni Dieu, ni le ciel étoilé, ni les Idées, ni le genre humain qui lui servaient à se la représenter […], mais le monde des pêches en conserve et des produits de marque que leur réincarnation rend immortels[258] ».

Au-delà de cette ironie, on comprend mieux le geste de Safaa al-Set : le caractère mécanique de la dépouille n'est pas non plus une dégradation, mais le don d'une dignité plus grande à l'ère de la technique, celle de ne pas être réduit à son donné naturel, mais d'être dans son corps même fabriqué, d'être encore le fruit de la liberté et de l'inventivité humaine. En sculptant une forme animale originale et mécanisée, Safaa al-Set offre donc aux disparus la double primauté ontologique de la machine sur l'homme : d'une part, une forme qui n'est pas donnée, qui n'est pas un résultat de la nature contingente mais une œuvre de la liberté humaine, d'autre part une matérialité impérissable, qui n'est pas soumise à la corruptibilité caractéristique du vivant.

On peut donc dire que Safaa al-Set rend vie et dignité aux disparus, mais une vie qui, à l'âge de la destructivité est toujours déjà foudroyée par la mort ou dans l'imminence de celle-ci. Ensuite, avec l'animal, créature absolument humble, elle reconnaît et expose l'humiliation extrême dans laquelle ils ont été plongés. Dans la figure du perroquet, la dégradation n'est pas celle du disparu recevant une telle dépouille que le message qu'il renvoie à l'humanité : aucun langage n'est désormais en mesure de dire le terrible sort de ces victimes disparues sans laisser de trace, vos paroles à leurs égards ne sauraient être qu'une entreprise insensée, une répétition de mots incapable de saisir le sens d'une telle expérience. Enfin, le caractère détraqué de ces machines animales permet de ne pas cacher la tragédie, mais de la reconduire tant dans l'animalité foudroyée que dans la mécanique démantelée.

À partir de cette démarche originale qui met au défi l'homme dans sa nature même ainsi que dans son monde technologique, l'artiste met en œuvre une procédure pour le deuil du disparu. Alors que Nour Asalia (étude 10) pensait le cadavre et son abjection, Safaa al-Set pense le disparu et son néant. On passe d'une réflexion sur la destruction à une réflexion sur la disparition. Elle ne travaille alors pas des restes, transformant l'abject en sacré, elle en invente qui n'existaient pas. L'impuissance primitive que laissait l'absence de dépouille se mue dans le pouvoir tout-puissant de donner la dépouille qu'il faut, et d'extraire la victime de cette humanité coupable. Là où l'abject dans le premier cas était les restes humains, c'est l'humanité entière qui devient honteuse, c'est pourquoi il faut la métamorphoser.

Cela permet de pleurer ses morts devenus girafes de fer, gazelles métalliques, chiens vaches et perroquet mécaniques. Mais cela transforme, par le même geste, le sens du deuil, qui ne se rapporte désormais plus au mort mais à l'humanité. C'est le deuil de la dignité humaine. L'artiste bricoleuse de squelette peut désormais dire au vivant : « Traite tes morts disparus

[257] *Ibid*., p. 72.
[258] *Ibid*.

comme des animaux mécaniques de sorte que la présence que tu leur offres devienne une condamnation ultime de l'humanité ! » Et la bricoleuse semble dire au disparu : « Toi, témoin absolu de l'horreur, qui n'a jamais pu témoigner, je te protégerai du langage insignifiant des hommes et de leur nature, et je t'offrirai un nouveau corps qui les surpasse ! »

Redonner corps, redonner voix

Rendre à la postérité ne doit pas être méprisé dans ses formes les plus simples. Pour un homme politique ou un penseur, devenir le nom d'une rue, c'est continuer à orienter les passants ; pour un écrivain ou un savant, devenir le nom d'une école ou d'une université, c'est continuer son œuvre de connaissance. Mais aucune postérité n'égale celle de l'art. Et Safaa al-Set est l'artiste qui offre la postérité la plus essentielle, puisqu'elle redonne corps et dignité aux disparus. Rembourser sa dette envers les morts est le quasi-privilège donné à l'art. Tous les autres vivent à crédit. C'est du moins ce que dit Primo Levi de l'écriture qui redonne voix. Le survivant ne parle pas en son nom, lui doit baisser la voix, se faire aussi discret que le personnage de Ghylan Safadi (étude 5). Mais il a une charge, celle de donner la possibilité de parler à ceux qui ont vraiment quelque chose à dire, les « vrais témoins », les « témoins intégraux », ceux qui ont « touché le fond » qui « ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets[259] ». Alors, nous les survivants, « nous parlons à leur place, par délégation[260] ». Le survivant est donc celui qui, par l'écriture, donne une voix à ceux qui n'en ont plus.

Pour Deleuze, non sans parallèle avec Safaa al-Set, « un des motifs de l'art et de la pensée, c'est une certaine honte d'être un homme[261] ». Partant d'une lecture de Primo Levi, il le dépasse en étendant le don de la parole de ceux qui n'ont plus de voix à ceux qui n'en ont jamais eu : « Écrire, c'est toujours écrire pour les animaux, à leur place[262] ». L'écrivain écrit pour les hommes dans le sens où il le fait à leur destination, mais il écrit à la place des animaux. Ce qui suppose le terrible défi de se mettre effectivement à leur place :

> « Hofmannsthal, ou plutôt lord Chandos, tombe en fascination devant un "peuple de rats" qui agonisent, et c'est en lui, à travers lui, dans les interstices de son moi bouleversé, que "l'âme de l'animal montre les dents au destin monstrueux" : non pas pitié, mais participation contre nature. Alors naît en lui l'étrange impératif : ou bien cesser d'écrire, ou écrire comme un rat… Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc. Il faudra dire pourquoi. Beaucoup de suicides d'écrivain s'expliquent par ces participations contre nature, ces noces contre nature. L'écrivain est un sorcier parce qu'il vit l'animal comme la seule population devant laquelle il est responsable en droit[263] ».

[259] Levi, *Les naufragés et les rescapés*, p. 82.
[260] *Ibid*., p. 83.
[261] Deleuze et Parnet, *Abécédaire*, réalisation et production de Pierre-André Boutang, Paris, Montparnasse production, 1988-1989, « R comme Résistance ».
[262] *Ibid*.
[263] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 293-294.

Les disparus humains sont les êtres devant lesquels on est responsable de fait, les animaux sont ceux devant lesquels on l'est de droit. Cela nous renvoie à la dernière partie de l'exposition de Safaa al-Set, son inventaire de cuisine. Sur des socles jaunes, blancs, roses ou bleu au design résolument soigné, des ustensiles de cuisine se dressent : fourchette, couteau, cuillère, louche, COUPERET. Les socles auxquels la peinture donne une certaine artificialité sont en réalité des pattes de chèvre. Safaa al-Set nous ramène ici dans l'arrière-cuisine du bourreau, son régime normal d'opération. Elle fut ainsi amenée à corriger une mésinterprétation de son travail :

> « Moi je mange de la viande crue. Mais certains de ceux qui ont vu ces œuvres ont dit que l'exposition les avait poussés à devenir végétariens, mais cela n'était pas mon idée. Je cherchais plutôt à montrer notre bestialité en tant qu'êtres humains. Nous sommes des bêtes féroces dans nos cuisines ! En tant qu'êtres humains, nous abattons et tuons de la même manière que nous tuons des animaux pour les manger[264] ».

Ce que dit Safaa al-Set à propos de la cuisine, lieu de notre férocité quotidienne rappelle le propos attribué à Adorno sur les abattoirs : « Auschwitz commence lorsque quelqu'un regarde un abattoir et se dit : ce ne sont que des animaux[265] ». La cuisine, ou l'abattoir dans le régime industriel, est le lieu d'apprentissage de la cruauté et de formation des sujets féroces.

Il convient, pour mieux situer la position éthique de Safaa al-Set, de la placer en regard d'une autre figure consacrée au soin des morts et réduite à l'impuissance de leur offrir une sépulture, il s'agit du personnage d'Antigone. Contre le décret de Créon, Antigone veut donner les honneurs d'une sépulture à son frère Polynice, bien qu'« il [soit] insensé de tenter au-delà de ses forces[266] », comme le lui rappelle sa sœur Ismène. Les deux figures, celle d'Antigone et celle de Safaa al-Set, agissent contre une structure qui les dépasse et qui rend leur entreprise vaine, la rationalité politique qui impose l'interdit pour l'une et la folie de la guerre qui implique l'impossibilité matérielle absolue pour l'autre. Pourtant, c'est Antigone qui échoue : malgré la possibilité, Polynice reste sans sépulture. Et d'une certaine manière, c'est Safaa al-Set qui réussit : malgré l'impossibilité, les disparus retrouvent une dépouille. L'attitude de Safaa al-Set doit donc être distinguée de l'attitude tragique. Le tragique met en scène l'opposition du héros à la fatalité, il est pure affirmation d'un soi idéalisé contre l'ordre des choses et les compromis qu'il impose, et relève finalement de l'orgueil, de l'*hubris*. La fermeture des possibles par l'interdit ou la destinée est insupportable au héros tragique, alors il l'affronte. Mais par là, il reconnaît cette fermeture qui lui est imposée et le monde clos qu'elle dessine. Comme le passé et le présent, le futur est sans détour : « J'enterrerai Polynice ». La figure artistique incarnée par Safaa al-Set, elle, est tout en détours. Elle ne se positionne pas dans l'affirmation de soi mais dans le maintien d'un monde, en l'occurrence dans le rétablissement de la possibilité d'un

---

[264] Cité dans « La mort habite près de chez moi », *op. cit*.

[265] Adorno, *Minima Moralia*, § 68. Cette phrase, absente de l'édition allemande originale, située en exergue du § 68 n'est peut-être pas de lui, mais de Charles Patterson, l'auteur de *L'éternel Treblinka*. Un propos proche, mais qui ne traite pas des abattoirs, apparaît cependant dans le corps du texte : « L'assertion courante selon laquelle les Sauvages, les Noirs, les Japonais ressemblent à des animaux, par exemple à des singes, est la clé même des pogromes. Leur éventualité est chose décidée au moment où le regard d'un animal blessé à mort rencontre un homme. L'obstination avec laquelle celui-ci repousse ce regard – "ce n'est qu'un animal" – réapparaît irrésistiblement dans les cruautés commises sur des hommes dont les auteurs doivent constamment se confirmer que "ce n'est qu'un animal", car même devant un animal ils ne pouvaient le croire entièrement » (p. 101).

[266] Sophocle, *Antigone*. In *Sophocle*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1877, p. 234.

certain deuil quand la disparition des corps en démunit les sujets. Elle refuse alors les données du problème, et répond à la destruction des conditions de possibilité de l'acte par l'invention d'un acte de substitution qui repossibilise son action. La figure artistique ne se réduit donc pas à la figure tragique. Car cette dernière s'insurge certes contre la fermeture des possibles, mais accepte les conditions données et, par-là, tout en maintenant son action telle quelle, la voue à l'échec.

La figure artistique ne peut pas non plus être assimilée à une figure théologique, celle qui dépasse la fermeture des possibles dans l'idée de création et ajoute au plan d'immanence livré aux nécessités des choses un plan de transcendance. Le cadre donné est ainsi doublé d'un second cadre dans lequel l'impossibilité de l'action y est dépassée. Le désespoir caractéristique de la figure tragique se mue alors en espérance théologique. La figure artistique, quant à elle, refuse la fatalité de l'ordre immanent, sans croire pour autant ni en une telle création qui élargirait le monde, ni en un plan de transcendance. Pour elle, il reste toujours à bricoler avec ce qui demeure, à se débrouiller avec les moyens du bord pour maintenir l'ouverture que la réduction des possibles semblait rendre impossible.

Du possible, là où il n'y en a plus

Tadmor, prison du désert, est « la prison absolue[267] », celle qui n'est que lieu de réclusion à l'écart des structures du monde, et dispositif conçu pour réduire des consciences politiques à des corps meurtris. Rien ne doit y être admis que les corps des prisonniers, vidés et dépouillés de tout, accueillis dans un espace rudimentaire, immédiatement torturés, jetés dans des cellules collectives disposant seulement d'un puit de lumière au plafond dans lequel se détachent les silhouettes des gardiens qui, le jour, scrutent les moindres mouvements et, la nuit, persécutent le sommeil.

L'écrivain Moustafa Khalifa y a passé treize ans. Dans *La coquille*, le narrateur qui avait été placé dans une cellule à majorité d'islamistes se retrouve à côté d'un homme dont on dit qu'il était professeur de géologie, diplômé d'une prestigieuse université américaine, revenu en Syrie diriger un centre de recherches. Sa religiosité prononcée avait attiré les soupçons des services de renseignement qui l'envoyèrent à Tadmor. Voilà la description que fait Moustafa Khalifa de cette éminence intellectuelle et de cette personnalité pieuse :

> « Le professeur de géologie reste assis par terre en tailleur, le visage face au mur. Et puis il est toujours sous sa couverture, entièrement recouvert, de jour comme de nuit, été comme hiver. Beaucoup ont essayé de le questionner, de lui parler, pendant des années. Il n'a jamais prononcé un mot, ni ouvert un œil.
> On soulève légèrement sa couverture, à l'avant, pour mettre son repas dans son terrier. Il mange sous sa couverture. Il va aux toilettes recouvert de sa couverture. Tous les quelques jours, deux prisonniers le soulèvent par les aisselles – il se laisse faire sans problème – et l'emmènent aux lavabos. Ils le déshabillent, le lavent, puis le ramènent sous sa couverture.
>
> La place du professeur de géologie est juste en face de la mienne[268] ».

Parmi les différents détenus de la cellule, à côté du muet, des trois aveugles et des nombreux paralytiques, le narrateur classe le professeur de géologie parmi les fous. Il a sûrement raison, et l'état catatonique et prostré du professeur dénote une mélancolie stuporeuse.

Mais donner un diagnostic, ce n'est pas en comprendre le sens. Le risque serait d'ailleurs d'enfermer l'attitude du professeur dans un déterminisme neuropsychique. C'est pourquoi le narrateur reste précautionneux : « Je ne sais pas si l'on doit parler ici de folie ; c'est peut-être autre chose[269] », c'est-à-dire finalement un choix lucide.

L'attitude du professeur de géologie n'est pas sans rappeler celle du philosophe de la Sorbonne que Jean Amery décrit dans son essai sur les intellectuels dans les camps nazis. Lors de son

[267] Yassin al-Haj Saleh, *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons*, trad. Nathalie Bontemps, Paris, Prairies ordinaires, 2015, p. 61.
[268] Khalifa, *La coquille*, p. 114-115.
[269] *Ibid*., p. 114.

incarcération à Auschwitz-Monowitz, ayant appris la présence d'un éminent professeur, il va le chercher jusqu'à son baraquement et le traîne, la gamelle sous le bras, pour une déambulation philosophique à travers les allées du camp :

> « C'est en vain que je tentai de l'engager dans une conversation intellectuelle. Le philosophe de la Sorbonne ne faisait que des réponses monosyllabiques et mécaniques, et il finit par se taire tout à fait[270] ».

L'homme de lettres incarcéré dans le camp de travail ultime – celui où les conditions font que les travailleurs y meurent d'épuisement après quelques mois – reste aussi muet que l'homme de science dans la prison absolue de Tadmor. Ici, Jean Amery ne rejette pas ce mutisme sur la folie, il l'attribue au contraire à une prise de conscience :

> « Qui parle ici d'abrutissement ? Il ne s'agit pas de cela. L'homme n'était pas "abruti", il l'était tout aussi peu que moi. Il ne croyait tout simplement plus à la réalité du monde de l'esprit et refusait de se laisser aller à un jeu verbal intellectuel qui était coupé ici de toute référence sociale[271] ».

La culture, chant du monde et de l'esprit, pas plus que la science qui le décrypte, n'a quelque chose à dire dans les conditions de réduction extrême de ce monde et de dégradation de l'esprit. Qu'on attribue ce mutisme à une détermination neuropsychique ou qu'on y voit une crise de foi dans le savoir, le fait est le même : l'intellectuel a perdu la langue par laquelle il se rapportait au monde.

C'est pourquoi il convient de suivre la méthode de Henri Maldiney, développée dans *Penser l'homme et la folie*, de suspendre toute étiologie et, indifférent aux causes, de demander de quel rapport au monde la mélancolie du professeur en géologie ou du philosophe de la Sorbonne est-elle l'expression. Selon Maldiney, la psychose est, phénoménologiquement, un état de rupture du sujet avec le monde, rupture que la couverture du professeur de géologie consomme. Ce dernier semble justement dire les mots par lesquels Maldiney résume la position du mélancolique :

> « Je ne suis rien. Je ne peux rien. Je ne veux rien. Je ne demande qu'une chose : qu'on ne me demande rien[272] ».

Le mélancolique est celui qui, enfermé dans le monde d'avant l'événement traumatique, n'attend plus rien du monde présent, il n'*y* est pas et se dissocie alors de lui. Si physiquement le professeur de géologie est à la prison de Tadmor, existentiellement en revanche, il n'y est là, il ne s'y rapporte pas. Il fait d'ailleurs tout pour ne jamais la voir.

Mais de même qu'il refuse de poser un déterminisme neuropsychique à la mélancolie, Maldiney refuse de poser une nécessité objective à une telle rupture du langage et des conditions déshumanisantes. Il serait faux de dire que la culture et la science sont incompatibles avec la prison absolue ou le camp de travail ultime. Une telle proposition ne peut être validée par les faits : que Nico Rost, auteur de *Goethe à Dachau*, ait maintenu la possibilité d'une pensée

[270] Amery, *Par-Delà le crime et le châtiment*, p. 30.
[271] *Ibid*., p. 30.
[272] Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Million, 2007, p. 308.

cultivée dans un camp nazi, qu'à Tadmor Ghassan al-Jibai y ait produit une gazette écrite à l'aiguillette de poulet sur du papier à cigarette, ou que Faraj Biraqdar y ait demandé à ses co-détenus d'apprendre par cœur les poèmes qu'il composait pour en garder une trace, cela démontre-t-il qu'une vie cultivée est toujours possible, ou plutôt que Dachau n'est pas Auschwitz et que Tadmor n'est finalement pas une prison absolue ? La question est indécidable. Il faut donc suspendre tout jugement ontologique et considérer que la béance entre la culture et certaines conditions du monde ne relève pas d'un fait, du « cela est », mais d'une modalité, du « je ne peux, ou ne veux pas ».

Alors, que le professeur ne parvienne pas à faire le lien entre son savoir et sa culture d'une part, et la vie dans la prison absolue d'autre part, que cela lui semble impossible, qu'il récuse la valeur de la science ou refuse au contraire de décorer ce monde infâme d'un vernis de savoir, tout cela a en commun de dire que cette béance relève bien d'une modalité et non d'un état de fait. La modalité exacte de cette béance entre la disposition cultivée de l'esprit et le monde de la prison absolue ou du camp ultime importe peu ici. Que l'esprit se révèle incapable d'un discours raffiné hors du microcosme universitaire, ou que l'existence de la prison de Tadmor soit une réfutation valide des millénaires de civilisation qui la jouxtent à Palmyre, que l'horreur du présent impose un devoir moral de se taire ou que l'intellectuel décide de punir le réel de son silence, quoi qu'il en soit, une béance se produit entre la subjectivité et le monde de la prison. Ce qui importe c'est que l'esprit n'appréhende pas la configuration nouvelle du monde dans lequel il est jeté, ne résorbe pas la distance entre ses catégories de pensée et la situation de son être.

Si l'appréhension de nouvelles conditions relève non de la situation objective du monde, mais du rapport du sujet au monde, et si cette appréhension peut échouer, c'est qu'il existe chez le sujet une faculté d'ouverture aux perturbations du monde, donc à l'événement, en ce que l'événement constitue « une rupture dans la trame du monde », « une déchirure dans la trame temporelle[273] ». Un événement est à la fois imprévisible et non thématisable[274] : il n'appartenait pas aux possibilités du monde d'avant, et il n'entre pas dans les catégories signifiantes par lesquelles on appréhendait le monde. Tout le problème est alors d'être disposé à accueillir l'événement, à se situer dans l'ouverture du sujet à la configuration nouvelle du monde. Être au monde, c'est alors être « passible de l'imprévisible ». Cette « capacité infinie d'ouverture », Maldiney la nomme « transpassibilité[275] ».

C'est parce qu'il perturbe le rapport du sujet au monde que l'événement est une crise. Dans la crise, c'est la transpassibilité qui est mise à l'épreuve. Ainsi, le mélancolique et plus généralement tout psychotique, dont le rapport au monde se fige en amont de l'événement traumatique, manifestent une incapacité à s'ouvrir à l'événement qui surgit, c'est-à-dire un défaut extrême de transpassibilité, défaut qui conduit à une rupture entre le soi et le monde.

C'est qu'une situation de crise – un accident ou un décès – se caractérise par le fait que le présent apparaît d'abord comme une clôture du monde : l'autre avec lequel on se rapportait au

[273] *Ibid*., p. 304.
[274] Voir Flora Bastiani, « Comment survivre ? Une approche phénoménologique de la situation de crise à partir de Maldiney et Pankow », *Cliniques méditerranéennes*, 96-2, 2017, p. 175-190.
[275] Maldiney, *op. cit*., p. 304.

monde n'étant plus là, ce sont toutes les possibilités qu'on ouvrait à deux, en tant que couple, par exemple, qui se ferment ; quand on perd un bras, pour reprendre l'exemple de Merleau-Ponty, c'est tout le rapport physique au monde qu'il permettait dans la préhension et le toucher qui sont retirés. Mais cette fermeture du rapport du sujet au monde n'étant pas liée à une destruction objective des conditions de possibilité d'un rapport au monde – on peut refaire sa vie, développer d'autres sens que le toucher d'une main perdue – la crise peut devenir en réalité une occasion de reconfiguration de ce rapport. En effet, « la crise ouvre à des possibles qu'aucun projet-de-monde n'aurait jamais su concevoir – et qui sont donc des impossibles proprement dits[276] ». Ce qui apparaît d'abord comme une réduction du monde se révèle donc en réalité une modification de ce dernier.

Or, la prison absolue, comme le camp de travail ultime, ne peut être ramenée à une simple reconfiguration du monde auquel doit se rapporter le sujet. Il s'agit d'un lieu aménagé de telle sorte que les possibilités humaines d'être au monde deviennent impossibles. On ne doit alors pas parler de crise, mais de catastrophe : la destruction ne concerne pas un élément du monde, mais ses structures générales. Si l'on parle encore ici d'un impossible, ce n'est plus dans le sens de crise : l'impossible au sens de la crise reste une ouverture, il est impossible seulement dans la mesure où il nous échappait, et que notre projet n'aurait jamais su concevoir. L'impossible catastrophique résulte d'un effondrement objectif des conditions[277]. La catastrophe n'est pas une transformation même radicale du monde, mais l'effondrement simultané des différents piliers du monde : le cadre de vie, les conditions matérielles et d'entretien du corps, les êtres avec lesquels on aborde le monde, la langue dans laquelle on l'appréhende, les valeurs qui y guident, etc. Tout cela est l'objet d'une opération systématique de destruction dans la prison absolue, lieu de la catastrophe au sens de la réduction radicale des potentialités offertes d'être au monde. La prison absolue ne redistribue ainsi pas les éléments du monde, elle les retire. Même la possibilité ultime, celle de mourir, est retirée comme action possible des prisonniers. Empêchés de se suicider, ceux-ci se retrouvent enfermés dans la seule position d'attendre la mort. La prison absolue ne constitue finalement le cadre d'une nouvelle expérience que dans la mesure où elle est le lieu d'une expérience extrêmement réduite, dont il n'y a rien à attendre. Cela fait écho à « l'appauvrissement de l'expérience » théorisé par Walter Benjamin : les gens reviennent des champs de bataille « non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable[278] », leur langage est profondément ébranlé, l'appauvrissement a atteint l'être humain dans ce qui est humain en lui. Dénué de tout privilège, excepté celui d'être réel, le monde effondré n'ouvre pas à des possibilités nouvelles. Il n'a donc rien de souhaitable, mais il *est*.

La question qui guidait ce livre peut enfin être formulée : comment s'ouvrir alors à un tel imprévisible qui n'offre rien ? Quand le monde est affecté de l'événement de la destructivité, qu'il adopte un mouvement de rétrécissement vers un horizon ultime de disparition, comment

[276] Joris de Bisshop, « L'antilogique ». *In* Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney. Approches de la transpassibilité*, Paris, Mimésis, 2016, version Kindle non numérotée.
[277] Le mot projet appartient au vocabulaire heideggérien relevant principalement de la structure du *comprendre* de l'être-là, le *Dasein*, en tant qu'il projette l'être « vers son en-vue-de-quoi tout aussi originairement que vers la significativité en tant que mondanéité de ce qui lui est à chaque fois monde ». Il s'agit de « l'ouverture de son Là comme Là d'un pouvoir-être ». *Être et temps*, § 31, p. 128.
[278] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 2000, p. 336.

encore ne pas s'enfermer dans le passé ou ne pas s'identifier à la fatalité présente, mais y découvrir du « possible » ? Si la crise mettait en difficulté l'ouverture au monde, on peut imaginer le péril que constitue la catastrophe pour une telle ouverture. Najah al-Bukai (étude 6) l'a terriblement montré quand il manifeste la désespérance des suppliciés dans la cellule de la Section 227.

Pourtant, et c'est là l'étonnement que provoque la lecture des œuvres d'art que nous avons étudiées dans cet ouvrage, ces œuvres se caractérisent justement par une telle ouverture à l'imprévisible effondrement du monde que fut la destruction de la Syrie et par une disponibilité admirable à accueillir ce qui est pourtant une catastrophe. Car les différentes œuvres dont nous avons proposé l'analyse se rapportent finalement toutes à un même événement et à ses conséquences : le soulèvement syrien contre le régime, la répression qui lui fut opposée et la guerre, la contre-révolution et la destruction qui s'ensuivirent. Ce point de réel auquel les œuvres se rattachent n'a pas l'unité d'une scène : les neuf années qui séparent l'œuvre n° 2 (2010) et l'œuvre n° 4 (2019), montrent bien que la situation politique et les conditions morales dans lesquelles elles ont été réalisées diffèrent. Pourtant, les scènes manifestent une identité thématique indéniable : l'effondrement d'un monde, la fermeture des possibles, la destruction des conditions d'existence. Ainsi, ce n'est pas simplement à l'effectivité traumatique d'un décès auxquels sont confrontés Omran Younis (étude 9), Nour Asalia (étude 10) et Safaa al-Set (étude 11), c'est à la destruction des conditions de possibilité de réponse à un tel événement, donc à la possibilité de vivre après lui. En effet, en l'absence d'une dépouille, de la reconnaissance même de la tragédie, du rituel de l'enterrement, de l'absence de justice possible envers les massacrés, comment le deuil est-il possible ? De même, ce n'est pas simplement à la réduction des libertés dans l'incarcération qu'est confronté Najah al-Boukai (étude 6), c'est à la destruction même des limites du corps, lieu du lien du sujet au monde qu'il doit faire face. Ce n'est pas même le cadre historique connu d'une guerre civile à la suite de laquelle les procédures habituelles de reconstruction et de réconciliation sont enclenchées, c'est d'abord une guerre aux civils dans laquelle le régime, s'attaquant à son corps politique, ne s'écroule pas mais reste figé comme à jamais.

Pourtant, dans ces œuvres, nulle trace de sidération aphone, de complainte mélancolique, de déni ou de nihilisme. Il n'y est pas même question de rêves brisés, d'espoirs déçus, de plans déjoués : ce n'est pas le mirage d'un autre monde, celui espéré d'une révolution, qui se dissipe et duquel on fait le deuil, c'est le monde connu, vécu, qui se détruit dans ses composantes les plus essentielles et dont on accueille avec lucidité la catastrophe.

Ces œuvres ne se réduisent en outre pas à la simple représentation du monde effondré, livré à la destructivité, mais proposent également des positionnements originaux au sein de ce monde. Ces positionnements, on peut les appeler des modes de subjectivation ou, plutôt, des modes de possibilisation.

Tout événement reconfigurant le monde, nous disait Maldiney, oblige à redessiner le champ des possibles. Si la transpassibilité était la capacité à accueillir l'événement dans son imprévisibilité, la transpossiblité est une disposition à créer des possibles, ou plus précisément à possibiliser l'impossible, au sens de l'impensé, de ce qui ne faisait pas partie du champ des

possibles dans le cadre défini avant l'événement[279]. Pour reprendre les mots de Maldiney, la transpossibilité, c'est « ce qui s'ouvre au-delà ou en deçà de tout le possible et qui, au regard de la pensée positiviste, est impossible[280] ».

Le transpossible est ce à partir de quoi l'homme devient un certain homme, se rapportant d'une certaine façon au monde qui émerge. « Il n'est ni dans le monde, ni dans l'homme. Il est le lieu apertural de leur co-naissance[281] ». Puisque le transpossible est impensable *a priori*, il n'est pas de l'ordre de la connaissance. L'ouverture à l'événement imprévisible est l'acceptation du bouleversement tant du sujet que du monde qui permet alors un co-engendrement des deux. En cela, la transpossibilité est la disposition infinie à l'action, la capacité sans limites de faire. Il ne peut s'agir simplement pour le sujet de se projeter dans l'avenir, mais aussi d'accueillir l'imprévisible qui advient.

Or, c'est justement cette transpossibilité que le cadre catastrophique, dans lequel opèrent les artistes syriens, met en péril : comment produire du possible quand les conditions de leur réalisation ont été détruites ? Ce qu'inventent alors ces artistes, ce ne sont pas de nouvelles possibilités dans un monde donné, mais des façons de maintenir, dans le délai qui reste, des possibilisations qui étaient encore non calculables dans le cadre de l'effondrement du monde. Si la transpossibilité est la faculté de rendre possible des actes qui étaient impossibles, la transpossibilité catastrophique serait peut-être celle qui tend à maintenir un presque rien de possible lorsque ses conditions objectives sont effondrées. Cette possibilisation propre au cadre de la destructivité – être dans un horizon de disparition – requiert sans doute de faire le deuil de son accomplissement.

On peut alors lire l'ensemble des œuvres analysées dans ce livre comme des confrontations à une situation particulière dans laquelle l'action est devenue impossible, et où l'artiste invente une nouvelle possibilisation qui n'a pas les moyens de mettre terme à la destruction. Seul peut-être le croquis de Najah al-Bukai (étude 6) n'y parvient pas, non qu'il y fasse exception, mais du fait qu'il considère le terme extrême de l'écroulement du monde, la réduction des possibles au néant. En effet, le tortionnaire est celui-là même qui retire au supplicié jusqu'à la possibilité de l'impossibilité, c'est-à-dire la mort comme possibilité ultime. Le désespérant qu'il figure est alors l'être qui se rapporte au monde sur le mode de ce qu'on peut appeler un impossible ultime : il est face au néant des possibles, à des conditions anéantissant les possibles. À partir de cette figure extrême pour qui les conditions de la possibilisation sont nulles, on peut penser les œuvres comme des modes de possibilisation pauvres en conditions d'effectuation, des presque-riens. Les œuvres de la première partie pensent l'impossibilité d'une révolution accomplie, à savoir les situations dans lesquelles est devenue impossible la destruction de la figure destructive, qu'il s'agisse du potentat chez Imranovi, Mohammad Omran et Khaled Dawwa

[279] Il faut prévenir ici une certaine confusion dans l'emploi du terme d'impossible. Nous reprenons en effet le vocabulaire de Henri Madiney qui discute les thèses de Heidegger. L'impossible est chez Heidegger ce qui n'ouvre à rien, c'est la mort, dont la perspective est définie plus précisément comme la possibilité de l'impossibilité de toute possibilité. Or, Maldiney fait justement remarquer que la mort est donc une possibilité bien identifiée, prévisible et thématisable. En revanche, l'événement dans sa radicale nouveauté est impossible dans un tout autre sens, il n'est pas pensable avant d'avoir lieu. Ce n'est qu'une fois réalisé qu'il devient possible.
[280] Maldiney, *op. cit.*, p. 228.
[281] *Ibid.*, p. 296.

(études 1-3), ou des obus chez Akram Swedaan (étude 4). Face à cette impossibilité, les trois premiers manifestent alors le principe qui, dans l'être destructif, travaille à sa propre destruction. Par là, ils en précipitent la fin. Ainsi, Imranovi (étude 1) rapproche le visage du destructeur de ses destructions jusqu'à leur identification dans une même figure ; Mohammad Omran (étude 2) poursuit dans la silhouette du potentat le principe dynastique et manifeste ainsi la nature chimérique de son retour ; Khaled Dawwa (étude 3) s'attaque lui à la chair du potentat et la livre à la loi de la matière dans une contre-esquisse donnant à en anticiper la disparition. On retrouve un tel geste dans le traitement des noceurs chez Ghylan Safadi (étude 5), lui qui rappelle la menace lointaine dont ils veulent se prémunir et transforme ainsi la fête en omniprésence obscène de la mort. Dans la second partie, une œuvre contient encore un rapport à la figure destructive, c'est celle de Najah al-Bukaii (étude 6) qui noie le tortionnaire au milieu de ses victimes, l'en rend indistinct, ce qui pousse à lui attribuer le même destin. Projeter une fin inattendue, c'est ce que possibilisent ces artistes. Le principe destructeur est toujours là, on est incapable de le vaincre, mais l'art anticipe sa destruction qui reste imprévisible dans le réel du présent. En mettant en scène ce qui adviendra à son visage, chair, silhouette et armes, les artistes interrompent l'identification à un réel où le monstre régnera pour toujours. Et son effondrement, même s'il est imprévisible, advient dans un tableau, dans une œuvre, dans un presque rien.

Les œuvres de la seconde partie pensent les situations catastrophiques du point de vue de l'impossibilité des réponses qui doivent être faites à une force destructive. Elles mettent en scène les destructions causées, mais ne peuvent y opposer aucune résistance. Alors que l'identification à ces destructions impose un horizon de disparition, ce que peuvent ces œuvres, c'est y introduire une légère différence qui permet la désidentification d'avec le processus destructif et y bricoler des presque-riens de création. Les artistes inventent alors des possibilisations sans achèvement. Ghylan Safadi (étude 5) met en scène la figure du sauveur et son impossibilité d'instaurer la communauté du salut et propose alors un repositionnement discret dans la prise de retrait qui produit la désidentification au processus victorieux de damnation, un presque rien de salut. Youssef Abdelki (étude 7) conscient de l'impossibilité de toute résistance à la puissance absolue du potentat propose la figure du tragique ultime, figure incarnant de tout son être sa désapprobation à la logique destructive loin de l'héroïsme majestueux classique, un presque rien de gloire qui empêche que la victoire du monstre soit absolue. Dani Abo Louh (étude 8) oppose à l'impossibilité du soin un don impossible dont on ne pourra jamais dire qu'il a eu ou n'a pas eu lieu, un presque rien de mâchoire à quelqu'un qui n'en a plus besoin. Omran Younis (étude 9), Nour Asalia (étude 10) et Safaa al-Set (étude 11) se confrontent tous les trois à l'impossibilité du deuil. La consolation est d'abord impossible chez Omran Younis, car elle consisterait à accepter un monde où la mort de la victime est dépassée. Il s'agit au contraire de donner à cette dernière son régime de présence maximal. Quand l'événement de la mort n'est pas reconnu, que les vivants ne donnent pas au mort la place qui permettra de reconfigurer le monde à partir de son départ, il faut rouvrir la tombe qu'ils s'étaient empressés de fermer et il faut crier pour attirer l'attention sur le mort qu'on voulait oublier. En cela, le geste de Omran Younis est initiateur, il possibilise la transpassibilité ou, pour le dire plus simplement, il provoque le trouble et l'effroi chez les survivants. Il les dispose ainsi à assumer l'événement du massacre, et c'est de cette manière qu'il échappe à la

mélancolie psychotique dont parle Maldiney. La mélancolie chez Omran Younis est une fidélité extrême au réel et son presque rien n'est autre que le hurlement quand le langage devient impossible, incapable de symbolisation. Nour Asalia, quant à elle, se confronte à l'abjection repoussante des cadavres et, par la momification qui les recouvre et les prémunit de la corruption, elle rend possible leur acceptation et leur accueil jusqu'à les faire accéder à la sacralité, offrant aux vivants un presque rien de deuil. Enfin, Safaa al-Set se confronte à l'absence de dépouille, obstacle à la reconnaissance même de la mort, et propose alors des dépouilles de substitution qui manifestent la nécessité du deuil de l'humanité elle-même. Une telle tâche de possibilisation de la vie humaine dans le contexte destructif se trouve déjà chez Akram Swedaan (étude 4) qui répondait à l'impossibilité de se prémunir des objets destructifs par la domestication des obus qui ont envahi son monde. À la différence des autres artistes de la première partie, il ne précipite pas la fin du principe destructif, il en récupère le précipité, c'est-à-dire ici les restes, les déchets. Ceux-ci deviennent les éléments du monde détruit rappelant toujours son horizon de disparition. Sa tâche est alors de différer cet horizon en offrant à l'objet destructif des formes différenciées. La fin s'en trouve alors légèrement différée par cet aménagement d'un presque rien de chez soi au sein des décombres.

L'effort des œuvres étudiées pour proposer les repositionnements fondamentaux les fait sortir de toute problématique de la représentation. Prenant en compte l'événement de la destructivité, elles se donnent pour tâche d'inventer des modes de possibilisation propres à cet âge. En cela, elles relèvent davantage de la pro-présentation que de la représentation. Elles ne produisent pas le redoublement d'une vie existant déjà, mais une anticipation esthétique d'une vie éthique encore impensée, une expérimentation dans les formes d'un positionnement dans le monde. Leur art est donc existentiel, en ce qu'il manifeste le souci d'exister dans un contexte destructif. Mais il ne l'est pas seulement parce qu'il propose à voir des modes d'êtres, mais il l'est aussi dans le sens que donne Maldiney à « l'art existentiel » par distinction de « l'art illustratif[282] » compris comme image du monde. L'art existentiel propose « une correspondance précise entre l'articulation stylistique des œuvres et la dramatique de l'existence[283] », l'œuvre ne met pas en scène une configuration figée du monde, mais un mouvement de transformation qui mène à l'inattendu.

Cette correspondance fonde notre travail conceptuel : c'est en suivant le déplacement esthétique que les œuvres ont effectué au sein des genres classiques dans lesquels elles s'inscrivaient, que nous avons pu proposer un déplacement au niveau de concepts relevant de l'existence humaine. Ainsi, c'est à partir du décalage proposé par Imranovi (étude 1) dans le genre du portrait composite que nous avons pu repenser la figure du prince ; c'est l'élévation au carré de la figure grotesque par Mohammad Omran (étude 2) qui a indiqué la voie d'une reconsidération de l'éternel retour ; et c'est le traitement selon une logique anti-monumentale de la statuaire par Khaled Dawwa (étude 3) que nous avons pu repenser la notion d'agonie, pour nous limiter à trois exemples d'une telle correspondance entre le style artistique et le drame existentiel.

On comprend alors le propos de Maldiney pour qui l'œuvre ne représente pas le drame de l'existence, mais le vit tout autant que l'existant humain lui-même. Alors que dans l'art

[282] Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 10.
[283] *Ibid*., p. 55.

illustratif, on considère la forme (all. *Gestalt*) objectivement comme une image achevée dans le cadre préétabli du tableau, dans l'art existentiel, la forme est « forme en formation » (all. *Gestaltung*), mouvement d'engendrement de la forme et d'ouverture de l'espace qu'elle organise en même temps. Son mouvement est donc fondamentalement similaire à celui des êtres :

> « Au paradoxe du Moi fait écho – en sens inverse – le paradoxe de l'œuvre d'art. Elle aussi n'existe qu'à franchir la faille qu'elle ouvre en elle[284] ».

L'œuvre a affaire à de l'imprévisible qui ouvre une béance dans la forme, et dont le franchissement requiert l'invention d'un art nouveau. Ainsi, Lily Briscoe, que nous avons rencontrée dans notre lecture de Nour Asalia (étude 10), se détache de la pure figuration pour capter l'ombre laissée par Mrs. Ramsay. La forme en formation de l'œuvre d'art semble toujours en train d'apparaître, de sortir du néant, reprenant ainsi le mouvement de l'existence qui se déroule toujours sur fond d'imprévisible. La forme en formation fait donc écho à la situation existentielle « en sens inverse », c'est-à-dire non en tant qu'elle imite, répète le mouvement d'un être, mais qu'elle génère un mouvement dans une forme que le spectateur éprouve à son tour par l'imagination. C'est pourquoi nous avons peut-être raison de dire qu'elle est pro-présentation de l'existence, et non-représentation de l'état du monde.

> « La forme est l'unité de puissance – et de présence – qui fait qu'une œuvre est en pouvoir de soi et s'advient en propre, selon son style[285] ».

La forme artistique est ici en puissance et non en acte, elle est volonté de forme, mouvement d'apparaître.

Or, dans les œuvres étudiées, le contexte destructif des modes de possibilisation mis en scène au sein des œuvres est en même temps un cadre destructif des formes elles-mêmes. Leur mouvement d'apparaître est confronté à leur horizon de disparition. Les formes en formation y sont en même temps formes en disparition. Nous avons déjà entrevu cette dernière idée avec ce que nous avons appelé la contre-esquisse dans la statuaire de Khaled Dawwa (étude 3). La contre-esquisse est l'ébauche de la destruction de la forme donnant à préfigurer sa disparition. Elle est donc bien forme en disparition, avec la spécificité qu'elle cherche à anticiper formellement le délitement physique du personnage, de sa chair. Sans reprendre l'intégralité des œuvres, on peut dire que la manifestation de la disparition imminente de la forme vaut également pour les autres artistes. Ainsi, dans le croquis de Najah al-Boukaii (étude 6), non seulement le flot de silhouettes est voué à l'effacement, destin manifesté dans le contraste entre le cœur de l'œuvre aux formes distinctes et les bords estompés, ou dans le palimpseste du cœur lui-même, mais de nombreuses silhouettes également tiennent à la fois du premier griffonnage et de l'éminence de la disparition, dont témoigne l'effacement d'un pied ou d'une jambe. De même, le combat des lignes et du volume qui se déroule dans l'œuvre d'Akram Swedaan est tout aussi significatif de cette tension entre forme en formation et forme en disparition. Alors que les motifs ornementaux de l'art islamique tissent un voile sur l'objet et que le regard est conduit par ce tissage dans le tunnel des lignes géométriques, des courbes calligraphiées et des

[284] *Ibid*., p. 59.
[285] *Ibid*., p. 14.

lianes végétales, le volume imposant et menaçant ressurgit, niant tout ce raffinement policé. Enfin, nous avons vu chez Dani Abo Louh que, bien que le photomontage permettrait des soudures invisibles, le choix du collage maintient des coutures grossières, manifestant la seule contiguïté des parties et l'impossibilité d'une unité organique : ce qui est détruit est irréparable, l'œuvre est alors une tentative, vouée à l'échec mais toujours renouvelée, de produire une forme, de former un visage, bien que celui qui l'emporte est finalement le visage amputé, forme en disparition.

On peut alors parler de deux types de formes en disparition dans les œuvres étudiées, de deux rythmes dans leur effacement. Dans la première partie, la dynamique de la forme pousse la conscience du spectateur à poursuivre l'évidement de la forme, à dégrader la figure jusqu'à sa disparition, alors que dans la seconde partie, cette dynamique incite au contraire la conscience du spectateur à retenir un tel destin, à continuer à combler les manques (étude 8), à maintenir l'attention là où il n'y a plus que restes négligeables (étude 9), à donner des formes à ce qui en est dépourvu (étude 11).

Ces deux mouvements des formes dans la conscience du spectateur, ces deux rythmes, déformations de la forme manifestant des inflexions apportées à un mouvement, à une temporalité, correspondent esthétiquement à ce que nous avions appelé en introduction les « deux modes d'actions » exprimés dans les œuvres, la précipitation caractéristique de la première partie, et la différance observée dans celles de la seconde. La précipitation est alors à entendre esthétiquement comme la production, dans la fluidité de la forme, d'un précipité qui donne à éprouver l'accélération de la destruction et à en anticiper la disparition. Quant à la différance, nous entendons par là l'introduction d'une différence infime, la légère modification de la forme qui donne à ressentir, au contraire, le retard de la disparition.

Vers une destructivité sans sujet

L'éthique et l'esthétique que nous avons identifiées dans les œuvres étudiées considèrent bien le défi propre de l'âge de la destructivité, âge où les forces historiques travaillent à leur indestructibilité, ce qui revient paradoxalement à œuvrer à la destruction du monde et à l'imposition d'un horizon de disparition. L'attention de ces œuvres d'art à la destructivité les conduit à travailler l'effondrement des possibles, selon une intuition admirable de ce qui constitue bien le cœur existentiel de cet âge. On en trouve la plus proche formulation philosophique chez Günther Anders :

> « La possibilité de notre anéantissement définitif est, même si ce dernier n'a jamais lieu, l'anéantissement définitif de nos possibilités[286] ».

Si cette dimension est sans conteste au centre des œuvres étudiées, en revanche la destructivité à laquelle elles se confrontent est encore configurée selon un schéma ancien, celui qui oppose les sujets destructeurs aux objets détruits, les bourreaux et les victimes, le tyran et les insurgés. En se rapportant au principe destructif *en tant que* principe, les œuvres proposent une identification claire de celui-ci à la personnalité du tyran et aux pratiques du régime. Pourtant, le concept de destructivité – dont nous avons analysé les grandes lignes à l'occasion du travail sur Imranovi (étude 1) – n'est pas conditionné à sa personnification. L'analyse doit alors dépasser le cadre particulier de la Syrie.

Surtout, la situation dans laquelle il y a encore des sujets de la destruction est peut-être devenue davantage une exception rassurante que l'inquiétante norme. La destructivité ne requiert peut-être plus cette distinction du bourreau et de la victime, à la fois parce que l'homme est pris dans une structure où toute production est destructive, et parce qu'il est démuni de toute emprise sur l'emballement technique du monde dans lequel la production se fait sans sujet qui produise.

Cette configuration nouvelle de la destructivité constitue une épreuve plus grande encore, si grande qu'elle conduit Günther Anders à regretter parfois les figures classiques du mal et à s'écrier :

> « Heureuse époque lorsque la méchanceté s'incarnait encore en des hommes malins ou méchants et que l'on pouvait encore espérer combattre *le* mal en combattant les méchants[287] ».

Quand c'est la production qui est destructive et que la production est automatisée, plus besoin de la haine de Caïn pour tuer Abel. Ou, pour détourner l'échange attribué à Napoléon et à Laplace, on peut dire : « Comment ! Vous manifestez les œuvres de destruction et exposez un monde en ruine, mais l'on ne voit nulle part apparaître la figure d'un méchant ! – Sire, la

[286] Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 403.
[287] *Ibid*., p. 406. Ou encore : « C'était le bon temps quand la méchanceté était encore la condition des actes mauvais » ; « Nous allons périr noyés sous un déluge d'innocence » (*Le temps de la fin*, Paris, L'Herne, 1960, respectivement p. 56, 60).

méchanceté est devenue une hypothèse inutile ». C'est à l'analyse d'une telle structure destructive du monde dans laquelle la méchanceté est devenue une hypothèse inutile qu'il s'agira désormais de s'atteler.

Bibliographie

En français

ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, trad. Eliane Kaufholz, Jean-René Ladmiral, Lausanne, Payot, 1991 [1980].

AMERY, Jean, *Par-Delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 2005.

ANDERS, *Hiroshima est partout*, trad. Françoise Cazenave, Ariel Morabia, Denis Trierweiler, Gabriel Raphaël Veyret, Paris, Seuil, 2008.

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme*, tome I, trad. Christophe David, Paris, Ivera, 2002.

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, trad. Christophe David, Paris, Fario, 2011.

ANDERS, Günther, *Le temps de la fin*, Paris, L'Herne, 1960.

AOUIDJ, Hedi, PALAIN, Mathieu, « Le nazi de Damas », enquête parue dans *Orient XXI*, 2017.

ARISTOTE, *De l'âme*, trad. Edmond Barbotin, Paris, Belles lettres, 1966.

ARISTOTE, *De la génération et de la corruption*, trad. Charles Mugler, Paris, Belles lettres, 1966.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARBARAS, Renaud, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 1999.

BARBARAS, Renaud, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998.

BASTIANI, Flora, « Comment survivre ? Une approche phénoménologique de la situation de crise à partir de Maldiney et Pankow », *Cliniques méditerranéennes*, 96-2, 2017, p. 175–190.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1972.

BAUDRILLARD, Jean, *Les mots de passe*, film conçu par Leslie Grunberg, réalisé par Pierre Bourgeois, Montparnasse production, 1999.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 2000.

BERDET, Marc « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin », *Archives de Philosophie*, 75-3, 2012, 2012, p. 425-447.

DE BISSHOP, Joris, « L'antilogique ». *In* Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney. Approches de la transpassibilité*, Paris, Mimésis, 2016.

BOUCHIER, Martine, « Le moment politique des ruines », *Frontières*, 28-1, 2016.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent*, Paris, éd. Amsterdam, 2009.

LE CAISNE, Garance, *Opération César. Au cœur de la machine de mort syrienne*, Paris, Stock, 2015.

CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Folio, 1951.

CELAN, Paul, *Renverse du souffle*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2003.

CHAPUT, Christian, « La transpassibilité du thérapeute ». *In* Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney*, Paris, Mimesis, 2016.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'appel et la réponse*, Paris, Minuit, 1992.

CLÉVENOT, Dominique, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

CUVIER, Georges, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris, Edmond d'Ocagne, 1830.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011 [1968].

DELEUZE, Gilles, « *L'épuisé* ». *In* **Samuel Beckett,** *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Paris, PUF, 2006[1965].

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2005[1962].

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Abécédaire*, réalisation et production de Pierre-André Boutang, Paris, Montparnasse production, 1988-1989.

DERRIDA, Jacques, *Béliers. Le dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.

DERRIDA, Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.

DESANTI, Jean-Toussaint, « L'obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, 29, 1983, téléchargé du site officiel de l'artiste Dado. [En ligne] dado.fr/dado-desanti.pdf

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, avec commentaires d'Étienne Gilson, Paris, Vrin, 1987 [1925].

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *L'idiot*, Paris, Gallimard, 1953.

DÜRRENMATT, Friedrich, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970.

FERRARI, Jérôme, *À son image*, Arles, Actes Sud, 2018.

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

FRANCK, Didier, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981.

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, 2010.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », trad. revue et corrigée par Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Sociétés*, 86-4, 2004, p. 7-19.

HADIDI, Subhi, MAJED, Ziad, MADAM-BEY, Farouk, *Dans la tête de Bachar al-Assad*, Arles, Solin/Actes Sud, 2018.

AL-HAJ SALEH, Yassin, *La question syrienne*, trad. Nadia Leïla Aïssaoui, Ziad Majed, Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2016.

AL-HAJ SALEH, Yassin, *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons*, trad. Nathalie Bontemps, Paris, Prairies ordinaires, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tome I, trad. Charles Bénard, revu et complété par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Livre de poche, 2013[1997].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur la philosophie de la religion*, Paris, Vrin, 1964.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Science de la Logique*, tome I, trad. Pierre-Jean Labarrière, Gwendoline Jarczyk, Paris, Aubier-Montaigne, 1972.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, édition hors commerce, 1985, [En ligne] drive.google.com/file/d/0Bwni_b70CVsLRVJqSFlMOFVzWXc/edit

HEIDEGGER, Martin, « Remarques sur art – sculpture – espace », trad. Didier Franck, *Les temps modernes*, 650-4, 2008, p. 46-55.

HIRSCHHORN, Thomas, « La destruction des œuvres d'art », intervention orale au Centre Georges Pompidou, le 18 octobre 2014, minute 47'. [En ligne] dailymotion.com/video/x3b1vqc

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, trad. Eliane Escoubas, Paris, PUF, 1996 [1982].

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes, introduction à la phénoménologie*, trad. Gabrielle Peiffer, Emmanuel Levinas, Paris, Vrin, 1969.

JACOT-GRAPA, Caroline, « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières », *Rue Descartes*, 65-3, 2009, p. 56-71.

LE JUEZ, Brigitte, *Le papegai et le papelard dans Un cœur simple de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

KHALIFA, Khaled, *La mort est une corvée*, trad. Samia Naïm, Arles, Actes Sud, 2018.

KHALIFA, Moustafa, *La coquille*, trad. Stéphanie Dujols, Arles, Actes Sud, 2014 [2007].

AL-KHANI, Khaled, « Histoires de Hama. Souvenirs du peintre Khaled Al Khani », trad. Annie Bannie, 13 février 2013. [En ligne] anniebannie.net/2013/02/13/histoires-de-hama-souvenirs-du-peintre-khaled-al-khani/

KIERKEGAARD, Søren, *Traité du désespoir*, trad. Knud Ferlov, Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1949.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Le séminaire*, livre I, *Les écrits techniques de Freud*, 1953-1954, Paris, Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, *Le séminaire*, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris, Seuil, 1998.

LACAN, Jacques, *Le séminaire*, livre VI, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Paris, Seuil, 2013.

LEVI, Primo, *Le fabricant de miroirs. Contes et réflexions*, trad. André Maugé, Paris, Liana Levi, 1989.

LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.

LEVI, Primo, *Si c'était un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Robert Laffont, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990 [1962].

MACHIAVEL, Nicolas, *Œuvres*, trad. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, 2003.

MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003.

MALDINEY, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Million, 1991.

MARY, André, *Le bricolage des héros africains*, Paris, Cerf, 2000.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

MONSAINGEON, Baptiste, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017.

NAULT, François, « La grâce du don ou l'horizon théologique de la déconstruction (Mauss, Derrida, Hénaff) », *Études théologiques et religieuses*, 85-3, 2010, p. 299-321.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006 [1996].

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007 [1997].

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie, suivi de Fragments posthumes*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 2014 [1977].

OST, Isabelle, PIRET, Pierre, VAN EYNDE, Laurent, *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004.

PASCAL, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962.

RICŒUR, Paul, « Structure et herméneutique », *Esprit*, novembre 1963, p. 596-627.

ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, Gallimard, 2006[1990].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2003.

DE SADE, Donatien Alphonse François, *Justine, ou les malheurs de la vertu*, Hollande, 1797.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1964.

SOPHOCLE, *Antigone*. In *Sophocle*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1877.

TSING, Anna, *Le champignon de la fin du monde*, Paris, La découverte, 2017.

VIRILIO, Paul, *Accident originel*, Paris, Galilée, 2005.

WOOLF, Virginia, *Lettres*, Paris, Seuil, 1993.

WOOLF, Virginia, *Vers le phare*, trad. Françoise Pellan. *In Romans, essais*, Paris, Gallimard, 2014.

ZAOUI, Pierre, « La démondanéisation de la Syrie », intervention orale au colloque « Syrie. À la recherche d'un monde », organisé par Catherine Coquio et Nisrine al-Zahre, Paris Diderot, 14 décembre 2017. [En ligne] diderot-tv.u-paris.fr/videos/destruction-du-monde-et-invisibilisation-de-levenement-1-0

En anglais

DACOSTA KAUFMANN, Thomas, Arcimboldo, Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

HAWKINS, Gay, The ethics of waste, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 2006.

ISMAIL, Salwa, The Rule of Violence. Subjectivity, Memory and Government in Syria, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

SNHR, « Documentation of 72 Torture Methods the Syrian Regime Continues to Practice in Its Detention Centers and Military Hospitals », 2019. [Online] sn4hr.org/blog/2019/10/21/54362/

TRONTO, Joan, Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care, New York, Routledge, 1993.

TYLER, Imogen, Revolting Subjects, Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain, London, Zed Books, 2013.

En arabe

حبيب، كرستين، عبدلكي، يوسف، "يوسف عبدلكي"، برنامج **ع غير موجة**، الحلقة 28، 2014 : youtube.com/watch?v=Y-pqgJx_bus

الحموي، عزّة، **فنّ البقاء**، أينفيلم، 2013 : youtube.com/watch?v=xaa2SUxDfag

الزعتري، أحمد، "يوسف عبدلكي... قسوة أن تعيش"، **الأخبار**، 16 كانون الأول 2009 : al-akhbar.com/Literature_Arts/121805

الشرق الأوسط، "الموت يسكن قريباً مني لنحاتة سوريّة في بيروت"، **الشرق الأوسط**، 12 كانون الأول 2017 : aawsat.com/home/article/1110041/«الموت-يسكن-قريباً-مني»-لنحاتة-سورية-في-بيروت

شعبو، راتب، **ماذا وراء هذه الجدران**، بيروت، الآداب، 2015.

شهلا، زينة، "صفاء الست تنحت أجساد ضحايا الحرب السوريّة"، **القدس العربيّ**، 19 كانون الأول 2017 : alquds.co.uk/%EF%BB%BFصفاء-الست-تنحت-أجساد-ضحايا-الحرب-الس/

الطرطوشي، محمد بن الوليد، **سراج الملوك**، القاهرة، المطبعة الخيرية، 1888.

عبد الرحمن، صادق، "ما لا نعرفه عن عبد الحليم خدّام"، **الجمهوريّة**، 2 نيسان 2020 : aljumhuriya.net/ar/content/ما-لا-نعرفه-عن-عبد-الحليم-خدّام

عمران، محمد، "صورة الجسد المعذب في الفنّ التشكيليّ السوريّ المعاصر"، **أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة**، تقديم حسّان عبّاس، دمشق/بيروت، ممدوح عدوان/اتّجاهات،2016.

Table des matières

Un presque rien pour commencer

Précipiter le destructeur

Étude 1. Portrait de la destructivité

La substance destructive du prince

La dégradation du prince

La destructivité politique

Étude 2. La dégradation chimérique

Le cycle de la vie dynastique

La déformation grotesque

L'abstraction chimérique

L'éternel retour des restes

Étude 3. L'art de la contre-esquisse

La statuaire publique : du monument à la miniature

Dégradation identitaire : la désindividuation

Dégradation linguistique : la désincarnation des mots

Dégradation événementielle : le retour à l'inanimé

Dégradation stylistique : la contre-esquisse

Étude 4. Le chiffonnier de la destructivité

Un certain art décoratif

Un certain art domestique

Le chiffonnier de Douma

De la vanité à la collapside

Étude 5. Entre obscénité et discrétion

Obscenus, dépravation de mauvais augure

Ob-scénité, une dépravation exhibitionniste

Ab-cénité, du discret qui se retire

Différer la disparition

Étude 6. Documenter la logique tortionnaire

Documenter la torture

La torture, concept empirique

La torture, concept philosophique

Étude 7. Le tragique ultime

Une présence intensifiée

Vers un tragique ultime

Le drôle de martyr

Étude 8. Le don impossible

Soigner Hamzeh Bakkour

De l'impossibilité du don

Soigner une image, l'entretien d'un souvenir

Soigner le spectateur, l'oubli impossible

Étude 9. Le retour de l'inanimé

Deuil ou mélancolie

D'abord envahir Hurler aussi

Et dévoiler le fond du monde comme abîme

Le cri macabre

Étude 10. De l'abject au sacré

Le coffre funéraire

Les lieux de l'abjection

La ligne de deuil

Étude 11. De la honte d'être un homme

Le bricolage de squelettes

La honte des survivants

Redonner corps, redonner voix

Du possible, là où il n’y en a plus

Vers une destructivité sans sujet Bibliographie