

LA BEAUTÉ DE L'HORREUR  
OU  
LA QUESTION DE L'ESTHÉTISATION DU NÉGATIF

Édouard AUJALEU  
Hon. Lycée Daudet, Nîmes & IUFM Montpellier

La mise en présence d'un objet ou d'un événement horrible peut susciter des réactions contradictoires de fascination et de répulsion. Platon, par le biais de Socrate, rapporte l'anecdote suivante dans *La République* :

Léontios, fils d'Aglaïon, remontait du Pirée en suivant le mur extérieur du Nord, et il aperçut des cadavres qui gisaient au lieu des exécutions publiques. Il était à la fois pris du désir de regarder, et en même temps il était rempli d'aversion et se détournait de cette vue. Pendant un certain temps il aurait résisté et se serait voilé le visage, mais finalement subjugué par son désir, il aurait ouvert grands les yeux et, courant vers les suppliciés, il aurait dit : « Voilà pour vous, génies du mal, rassasiez-vous de ce beau spectacle ! »<sup>1</sup>

La dualité des sentiments – répulsion et fascination – est vécue dans la réprobation morale : il y a de la culpabilité dans le désir de contempler l'horreur (la souffrance, la mort, le crime...), car l'horreur ne témoigne pas seulement d'un dégoût physique, elle est aussi l'expression d'une indignation morale devant les manifestations les plus profondes de l'inhumain. Les polémiques suscitées par une exposition itinérante de cadavres plastifiés<sup>2</sup> – ou « plastinés », selon l'expression de leur auteur – témoignent de la persistance de la jouissance scopique de la mort.

Mais qu'en est-il lorsqu'on passe du réel à sa représentation ? L'intention d'esthétiser l'horreur – si on entend par là susciter un plaisir distancié vis-à-vis d'une scène qui bafoue les valeurs les plus fondamentales de l'humanité – ne tomberait-elle pas sous le coup d'un interdit moral ? Certaines images de l'horreur seraient-elles trop belles pour être honnêtes ?

---

1. Platon, *La République*, L. IV, 439e.

2. *Le monde des corps* du Dr von Hagens.

## UN PROBLÈME ANCIEN

Comment peut-on éprouver du plaisir au spectacle du repoussant ? Pour toute une tradition, l'art va se charger de transfigurer l'horrible et le rendre « présentable ». La distinction entre la réalité cruelle et sa représentation susceptible d'une « délectation » est classique.

Pour Aristote, l'art est capable de transmuier des affects négatifs (douleur, anxiété, terreur), en plaisir.

Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes (mais ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose) ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui.<sup>3</sup>

Ici, la représentation de l'horreur suscite moins une émotion esthétique qu'un plaisir cognitif. Dans la tragédie, le poète épure le récit en produisant une fiction qui suppose un recul. La pitié et la terreur sont les ressorts émotionnels spécifiques de la tragédie. Ces émotions sont normalement pénibles, mais l'effet de la tragédie est de les convertir en plaisir par une représentation qui, en épurant le récit, offre des modèles du pitoyable et de l'effroyable. Les émotions du spectateur sont alors intellectualisées : c'est la catharsis, comme expérience émotive épurée.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle l'Abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, reformule le problème :

[...] plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent auraient fait souffrir en nous l'humanité si nous les avions vues véritablement, plus les imitations que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher. Ces actions, dit tout le monde, sont des sujets heureux. Un charme secret nous attache donc sur les imitations que les peintres et les poètes en savent faire, dans le temps même que la nature témoigne par un frémissement intérieur qu'elle se soulève contre son propre plaisir.<sup>4</sup>

La peinture et la poésie dramatique (théâtrale) dépeignent des actions qui nous auraient blessés si nous les avions vues véritablement. Mais elles provoquent « un charme secret » qui combine plaisir et affliction. L'explication de ce phénomène réside dans le besoin de divertissement. Il faut des émotions et des passions pour combler l'ennui ; dans l'art, la passion est recherchée comme remède à l'ennui. Mais parce que les passions peuvent être perturbatrices, il faut des émotions « artificielles », sans conséquences pénibles, ce que nous procurent les spectacles tragiques. Pour Du Bos, l'artifice de l'art consiste à provoquer des affects atténués, distancés, « des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables. »<sup>5</sup> Les affects dans l'art émeuvent sans bouleverser. Ces affects restent superficiels, « feints », moins vifs, moins durables, moins paralysants. L'art conjugue la non-implication et la « fictionalité » qui font que le bénéfice psychologique n'a pas de coût moral (on peut se réjouir de la souffrance).

Il faut alors souligner que le plaisir pris à la représentation de la laideur ou de l'horrible porte plus sur la forme que sur l'objet ou l'événement représenté ; c'est une expérience émotionnelle provenant de la pure forme. On distingue alors la chose et la repré-

3. Aristote, *La poétique*, chap.4, 48 b4.

4. Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, avant propos.

5. *Ibid.* partie I, section 3.

sentation de la chose. Le déplaisir devient jouissance lorsque l'accommodation se fait non sur le sujet mais sur sa représentation. C'est l'effacement du sujet au profit de la « manière ». Le plaisir esthétique nécessiterait donc une conversion du regard du contenu aux formes pures. C'est ce que suggère Diderot dans son commentaire du tableau de Chardin, *La raie* :

L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.<sup>6</sup>

Dans l'histoire de la peinture et de la sculpture, les scènes de barbarie et de souffrances sont innombrables : *Le Laocoon*, *le Supplice de Marsyas*, *Judith décapitant Holoferne*, *le Massacre des Innocents*... Mais lorsque nous les regardons dans les musées, il est rare que nous éprouvions de l'indignation voire un malaise profond. Notre attention est essentiellement esthétique, attachée aux qualités formelles de l'œuvre. L'anecdote rapportée par le sculpteur Jean Dedieu, élève de Puget, selon laquelle la reine Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV, se serait écriée : « Ah ! Le pauvre homme... » à la vue du *Milon de Croton* de Puget, où le héros immobilisé est dévoré par un lion, nous fait sourire par la confusion faite entre la représentation et la réalité.

Mais le plaisir pris à la représentation d'une réalité cruelle est-il si pur ? Des spectacles romains du cirque aux tueries cinématographiques, en passant par les vidéos d'agressions, la marge entre la réalité et la représentation est flottante et le sadisme prêt à affleurer sous le plaisir esthétique.

La pensée classique avait fixé des limites à l'esthétisation du négatif. Si la règle de l'expression est soumise à la loi de la beauté, on peut susciter la compassion, mais non la répugnance. C'est ce qu'affirme Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* :

Les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils procurent une belle description de choses qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes. Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que réalités nuisibles, être de très belle manière décrites et même représentées par des peintures ; seule une forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans faire disparaître toute satisfaction esthétique, et par conséquent la beauté artistique : il s'agit de celle qui suscite le dégoût. Car, du fait qu'en cette singulière sensation qui repose sur la pure imagination l'objet est représenté pour ainsi dire comme s'il s'imposait à la jouissance, alors même que nous lui résistons pourtant avec force, la représentation artistique de l'objet n'est plus différente, en notre sensation, de la nature même de l'objet, et il est dès lors impossible qu'on la tienne pour belle.<sup>7</sup>

L'abject ne peut être l'occasion d'une expérience esthétique. Il empêche la « conversion esthétique ». Dans l'œuvre d'art, il y a une promesse de satisfaction. La représentation de l'abject détruit cette promesse par l'aversion. Cela vaut surtout pour les arts « réalistes » (sculpture et peinture). Avec le dégoût on atteindrait une limite dans la possibilité de conversion.

Les arts « traditionnels » (littérature, peinture, gravure ou sculpture) avaient affronté le défi de la représentation de l'horreur. Les scènes de supplices des martyrs chrétiens, les corps mutilés des *Désastres de la guerre* de Goya, les cadavres de soldats d'Otto Dix ou les prisonniers torturés de Rebeyrolles ne sont que quelques exemples d'une thématique récurrente dans l'art. Le médium pictural (ou littéraire) semble établir

6. Diderot, *Salon de 1763*.

7. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 48.

une certaine distance entre la représentation et l'événement. Mais avec la photographie et le cinéma, l'« effet de réel » semble plus prégnant et la représentation paraît plus insoutenable. Les nouvelles formes d'art (photo, cinéma, performances, installations, ready-made...) bouleversent la question du dégoût et de l'horreur. L'effet de réel accentue l'impact affectif. L'aspect abject de la chose et la transparence du médium peuvent empêcher l'accommodation esthétique. Les performances modernes (celles des « actionnistes » par exemple.), sont souvent au bord de l'insoutenable. Le spectateur est mis en présence d'un événement et non de la représentation d'un événement, ce qui rend difficile sinon impossible un regard pur et distancié. La représentation horrible, si elle n'est pas équilibrée par un style, interdit toute distance. Quand la représentation de la chose cède à la présence de la chose, l'impact de l'effroyable est celui qu'il a hors de l'art. Carole Talon-Hugon résume ainsi la question :

La modernité inverse la question classique ; celle-ci était : comment pouvons-nous éprouver des affects face à des fictions ? La question moderne est : comment ne pas éprouver d'affects face à ce qui est trop réel ? On pourrait appliquer à l'horrible ce qu'elle dit de l'abject : « Plus les pouvoirs du médium en matière de réalisme sont faibles, plus il est possible d'aller loin dans la représentation de [l'horrible]. Inversement, plus ces pouvoirs sont grands, plus la représentation de [l'horrible] interdit l'expérience esthétique. »<sup>8</sup>

L'art contemporain a largement cultivé la transgression de la limite entre l'admissible et l'inadmissible dans le domaine de l'art. Les actionnistes viennois des années soixante (Otto Mühl ou Hermann Nitsch) violentaient leur corps comme matériel artistique. L'art corporel met en péril l'intégrité physique des artistes eux-mêmes (Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden ou Orlan). La liberté de l'artiste vient ici heurter l'état des mœurs. Mais depuis le mouvement Dada, une grande part de l'art contemporain récuse toute ambition « esthétique », toute référence à l'idée de beauté. L'attention esthétique est alors ravalée au rang de l'agréable, du goût de l'ornemental, de ce qui suscite un intérêt distrait ou une expérience apaisante. Mais ne peut-on penser qu'il y a une autre expérience de la beauté, plus intense, plus inquiétante ou bouleversante ?

### PROXIMITÉ ET DISTANCE

La peinture et la gravure semblent atténuer l'horreur par une double distance, à la fois spatiale et temporelle entre l'événement et sa représentation. La photographie prétend abolir cette distance, à la fois par le « gros plan », l'instantanéité de la prise de vue et la communication « en direct ». Mais cette présence de l'événement peut être ressentie de manières diverses ; soit la célèbre photographie de la mort d'un soldat républicain de Robert Capa en septembre 1936, ou celles de prisonniers irakiens à la prison d'Abou Ghraïb, prises par les soldats américains : une grande différence sépare ces photos ; la première témoigne de l'héroïsme d'un combattant mourant pour ses convictions républicaines, la seconde étale complaisamment l'humiliation.

La photographie de reportage tend à accentuer l'effet d'authenticité par un refus des « effets esthétiques » : les cadrages ou les éclairages bien pensés. Le témoignage de l'atrocité paraît avoir plus de poids s'il paraît indemne de toute intervention esthétique. Mais l'esthétique de l'imperfection n'est qu'un autre régime de l'esthétique. Et l'existence de prix qui récompensent la « meilleure photo de l'année » témoigne de la persistance de critères de jugement esthétique dans l'évaluation des productions qui ne prétendent pas initialement au statut d'œuvres d'art.

8. Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût*, J. Chambon, 2003, p. 130

La représentation de l'horreur pose le problème de la juste distance – celle du créateur comme celle du spectateur. On peut être trop près par la représentation sensationnelle ou compassionnelle des individus souffrants, ou trop loin, dans l'indifférence esthétisante vis-à-vis des victimes anonymes. Il faudrait ici évoquer les valeurs de pudeur, de respect, d'exactitude et de justesse pour qualifier cette bonne distance.

Mais plus fondamentalement, c'est le geste même de photographier l'horreur qui est en question, c'est-à-dire la distance entre le photographe et son sujet : est-il admissible que le photographe adopte une attitude d'enregistrement passif au lieu d'intervenir pour porter une aide aux victimes ? Face à l'événement horrible, l'acte photographique n'est-il pas le choix d'une non-intervention, voire d'une non-assistance à personne en danger ? Est-il supportable de n'être que voyeur, comme étranger à la scène ? Rechercher le bon angle de prise de vue ou la bonne lumière n'est-il pas indécent dans une situation tragique ? Mais ce reproche peut être largement injuste si on considère les possibilités réelles d'action du photographe.

L'examen de deux exemples d'« icônes » modernes peut permettre de préciser les enjeux.

Le 23 septembre 1997, au lendemain d'un massacre qui fit plus de deux cent cinquante morts dans le village algérien de Benthala, Hocine Zaourar, envoyé de l'AFP, photographie une femme, la tête couverte d'un grand voile bleu, défaillant de douleur, adossée à un mur et soutenue par une compagne. L'image, intitulée *Benthala*, reçoit le prestigieux prix World Press. La polémique va se développer à plusieurs niveaux. La légende accompagnant la photo dans les médias était trompeuse : il ne s'agissait pas d'une mère ayant perdu ses huit enfants, mais son frère, sa belle-sœur et sa nièce. Pensait-on, par cette erreur, accroître le sentiment compassionnel du public ? L'autre question fut celle du profit que l'on pouvait tirer du spectacle du malheur ainsi que du « droit à l'image » de M<sup>me</sup> Oum Saâd. Mais le débat se concentra essentiellement sur l'« abus esthétique » qui transformait cette musulmane en une « Madone » chrétienne.

En janvier 1990, la police serbe tendait une embuscade à quelques jeunes autonomistes d'un village du Kosovo, faisant quatre morts et trente-deux blessés. Les journalistes sont amenés dans une maison où gît le cadavre d'un jeune militant, Nasimi Elshani. C'est là que Georges Mérimon prend le cliché d'une veillée funèbre qui rassemble autour du corps, mère, sœurs, épouse et amies, dans l'expression d'une inexorable douleur (*Veillée funèbre de Naismi Elshani, Kosovo, 1990*, dite « Pietà du Kosovo »). Fin 1990, le journal VSD publie un commentaire de cette photographie par le président de la République, F. Mitterrand : « Comment ne pas penser à une toile de Mantegna ou de Rembrandt ? La colère et la douleur ont toujours le même visage. L'un des plus graves problèmes qui attend l'Europe de cette fin de siècle est celui des minorités. Il faut s'y attaquer au plus tôt. » Cette réaction témoigne de l'ambivalence de cette image dans sa dimension esthétique et dans sa capacité politique à faire d'un événement localisé le symptôme d'un problème majeur pour l'Europe. Le succès de cette image, devenue *la Pietà du Kosovo*, repose en partie, comme pour la photographie d'Hocine, sur le déplacement d'une interprétation culturelle : l'iconographie chrétienne vient s'imposer dans un contexte musulman. Mais le problème fondamental reste de savoir si le regard esthétique, en décontextualisant l'événement, n'obscurcit pas le point de vue historique et politique. Faut-il disqualifier ces « icônes » trop pathétiques ?

Si la madone de Hocine, comme celle de Mérimon ressemblent tellement à des piêtà, pourquoi suscitent-elles un malaise ? Serait-ce que la photo est une retranscription directe de la réalité qui ne peut être indûment regardée comme belle ? Serait-ce que la

peinture (ou la sculpture) ne figurant que des fictions ou des événements éloignés dans le temps permettrait une distanciation esthétique ? Mais les images pieuses ont pu servir à « l'imitation » des souffrances du Christ !. Pour Roland Barthes, une photographie « emporte toujours son référent avec elle »<sup>9</sup>, elle s'annule comme medium, jusqu'à adhérer à ce qu'elle représente. Dès lors le regard esthétique serait légitime tant que la réalité, si horrible soit-elle, est figurée, donnée comme absente, par un medium qui impose ostensiblement son entremise. En revanche, le regard esthétique serait aberrant si la réalité sur laquelle il porte est donnée comme présente, ou au travers d'un medium imperceptible (la photographie).

Mais la photographie n'adhère pas à son référent au point de s'annuler elle-même. Elle n'est pas dénuée d'intentions esthétiques ; au point qu'on a pu reprocher à certains photographes leur « esthétisme ». On peut définir celui-ci comme la recherche de la beauté pour elle-même au détriment de ce qu'elle est censée montrer. Lorsque Sébastien Salgado, dans sa série *Exodes*, photographie les camps de réfugiés fuyant les guerres en jouant sur les effets de contrastes et de lumières, il peut être accusé d'anesthésier le spectateur sinon de rendre la réalité acceptable et d'oublier le contexte. L'art du photographe consiste alors à échapper à l'anecdote sans tomber dans la commiseration pour des victimes « universelles ».

### L'ÉTHIQUE DU REGARD

Le fait de mettre en image la souffrance peut constituer une sorte d'offense à la dignité des victimes. Comme le dit Adorno, « on se sert d'elles pour fabriquer quelque chose qu'on donne en pâture au monde qui les a assassinées. »<sup>10</sup>

La recherche formelle appliquée à la représentation de l'horreur peut tomber sous le coup de deux critiques :

– Soit elle « en fait trop » : l'insistance à orienter le regard du spectateur nuit à son autonomie. C'est la position de Roland Barthes dans sa critique d'une exposition de photographies censées « choquer » les visiteurs :

La plupart des photographies rassemblées ici pour nous heurter ne nous font aucun effet, parce que précisément le photographe s'est trop généreusement substitué à nous dans la formation de son sujet : il a presque toujours surconstruit l'horreur qu'il nous propose, ajoutant au fait, par des contrastes ou des rapprochements, le langage intentionnel de l'horreur. [...] Or, aucune de ces photographies, trop habiles, ne nous atteint. C'est qu'en face d'elles, nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé – qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel : nous ne sommes liés à ces images que par un intérêt technique ; chargées de surindications par l'artiste lui-même, elles n'ont pour nous aucune histoire, nous ne pouvons plus inventer notre propre accueil à cette nourriture synthétique déjà parfaitement assimilée par son créateur.<sup>11</sup>

C'est dire que ces images « surcodées » ne laissent aucune place à la liberté de jugement du spectateur.

– Soit elle est inappropriée. Selon l'expression prêtée au cinéaste J.-L. Godard, « les travellings sont une affaire de morale » : en ce sens la recherche esthétique doit être soumise à un impératif éthique. Selon ce principe, dans un numéro des Cahiers du

9. Roland Barthes, *La chambre claire*, Seuil, 1980.

10. Th. Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, p. 299.

11. Roland Barthes, *Mythologies*, Photos-chocs, Seuil, p. 98.

cinéma, le critique et cinéaste Jacques Rivette attaquait violemment la mise en scène du suicide d'une déportée juive d'un camp de concentration nazi, dans le film *Kapo* de Gillo Pontecorvo :

Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. On nous casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la mise en scène, de l'acteur libre ou dominé et autres balançoires ; disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droit ; ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler – c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique. Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux vaudrait en tout cas se poser la question et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme ; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.<sup>12</sup>

La polémique à propos de la représentation de l'extermination des juifs d'Europe a repris lors d'une exposition sur *les Mémoires des camps*, en 2001. Dans le cadre de cette exposition étaient montrées quatre petites photographies prises au péril de sa vie par un membre des Sonderkommandos. Sur ces photographies, on pouvait voir des femmes nues poussées vers la chambre à gaz et l'incinération de cadavres en plein air. Georges Didi-Huberman soulignait, dans le catalogue de l'exposition, le poids de réalité de ces « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer », images prises « malgré tout ». Mais, dans un article des Temps modernes, le psychanalyste lacanien Gérard Wajcman soutenait que ces images ne sauraient être la réalité puisqu'elles ne montraient pas l'extermination dans la chambre à gaz et que le réel ne saurait se réduire au visible. Toutefois, l'argument ne vaut que si on soutient que ces photographies avaient la prétention de présenter la totalité du processus d'extermination – ce qui est absurde. Et qui soutiendrait que l'image est tout le réel ; elle n'est qu'un point de vue fragmentaire. Mais en fait, il s'agissait pour Wajcman d'opposer l'image au récit par la parole, la preuve au témoignage. C'est aussi le parti pris de Claude Lanzmann, dans son film *Shoah*, fondé sur les témoignages des survivants. Pour Lanzmann, le génocide des juifs est de l'ordre de l'irreprésentable et de l'infigurable ; aucune image n'est à la hauteur du crime contre l'humanité. Des fictions comme *La liste de Schindler* de Spielberg ou *La vie est belle* de Benigni ne peuvent qu'atténuer, voire masquer la réalité de l'horreur. Dans son film *Shoah*, Lanzmann écarte toute reconstitution, comme toute image d'archive, au profit des témoignages et des images des lieux désormais vides. Mais on pourrait lui objecter que l'acte de filmer suppose des choix formels et l'exemple de *Nuit et brouillard* de Resnais montre qu'un travail sur la forme (montage, texte et musique) peut s'avérer à la hauteur de l'événement.

Cette dévalorisation de l'image au profit de la parole repose en fait sur un pré-supposé – voire un dogme – : la Shoah serait de l'ordre de l'irreprésentable dans lequel on peut reconnaître l'interdit mosaïque des images idolâtres. L'image serait mensongère alors que la parole porterait témoignage de la vérité. Mais ni l'image, ni la parole ne sont

12. Jacques Rivette, « De l'abjection », in *Cahiers du Cinéma*, n° 120.

les doubles des choses. L'image n'est jamais la simple reproduction de ce qui se tient en face du photographe ou du cinéaste. Elle est toujours une altération qui prend place parmi d'autres images et des paroles qui la décrivent ou la commentent. Et la parole est elle-même prise dans un jeu d'images que la rhétorique nous a appris à décrypter.

### LA QUESTION DES EFFETS

L'enjeu essentiel est de savoir si la disposition esthétique est mobilisatrice ou stérile, si elle donne un accès actif à la compréhension de la réalité ou si elle déréalise toute chose jusqu'à l'anesthésie. La beauté peut apparaître comme une poétisation de la réalité suscitant le sentimentalisme. Mais elle peut aussi révéler la réalité, en saisissant la profondeur d'une situation. Cette ambivalence peut être attribuée à de nombreuses photographies de reportages tel le cliché si « célèbre » de la fillette vietnamienne, brûlée par le napalm et hurlant de douleur sur une route, prise par Nick Ut en juin 1972.

Les reporters photographes qui ramènent des images de l'horreur – famines, guerres, déportations de populations – justifient leur travail par la nécessité de témoigner, de donner un sens à des événements. Mais le sens d'une image n'est pas toujours très clair et déborde souvent l'intention de son auteur.

Quels reproches peut-on faire à l'esthétisation de l'horreur ? Quand la beauté est-elle improbe ? Les réponses les plus habituelles se concentrent sur le reproche de servir la propagande belliqueuse et celui d'utiliser les personnes pour servir la « cause de l'art ».

Pourquoi fixer des images de ruines, de population affamées ou martyrisées, de corps mutilés ? Pour informer, témoigner, faire savoir, répond le reporter. Mais deux attitudes sont possibles : soit on couvre « à chaud » un événement avant de passer rapidement au suivant, soit on s'immerge dans des populations pour mieux en partager la détresse et les émotions. Mais dans les deux cas, le témoignage a-t-il un effet sur le cours des choses ? Photographier l'horreur n'aurait de sens que pour contribuer à y mettre fin. On suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes. Il s'agit là, selon l'expression de Jacques Rancière<sup>13</sup>, du « modèle pédagogique » de l'efficacité de l'art : la lecture d'une œuvre engendre un sentiment de proximité ou de distance qui nous pousse à intervenir dans la situation désignée. La logique représentative réside alors dans la volonté de produire des effets par des représentations.

Il est possible, mais guère démontrable, que certaines photos aient pu agir sur les représentations au point d'engendrer des mouvements de protestations : c'est peut-être le cas des photos de la guerre du Vietnam ou celles des tortures perpétrées dans la prison d'Abou Ghraïb lors de l'invasion américaine de l'Irak. Certains clichés deviennent des armes dans les stratégies politiques et militaires, tel celui de la mort du petit Palestinien Mohamad Al Dura. Mais il est plus certain que les images ne convainquent que les convaincus. De plus, devant cette avalanche de figures du malheur, on serait plutôt gagné par un sentiment d'impuissance.

Est-il tolérable de faire et de proposer à la vue des autres de telles images ? L'image semble trop « réelle » pour être proposée sur le simple mode de l'image. L'image serait inapte à critiquer la réalité parce qu'elle relève du même régime de visibilité que cette réalité. Ce n'est pas simplement le contenu de l'image qui est intolérable, mais l'image elle-même. Le montage politique des images recèle une duplicité : il est censé ouvrir les

---

13. Cf. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Ed. La fabrique, 2008.

yeux de ceux qui regardent afin qu'ils agissent, mais cet effet est indécidable. Pour que l'image politique produise son effet, il faut déjà être convaincu de ce qu'elle montre et il faut que le spectateur se sente coupable de regarder passivement ces images. « Le simple fait de regarder les images qui dénoncent la réalité d'un système apparaît déjà comme une complicité dans ce système. »<sup>14</sup>

Ce modèle pédagogique a été contesté par la mise en question de toute morale du spectacle (On peut ici évoquer Jean-Jacques Rousseau et sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*). La question des effets du spectacle est indécidable : la représentation de victimes entraîne-t-elle la révolte contre les bourreaux, la sympathie pour les souffrants, la colère contre le photographe qui utilise la détresse à des fins de manifestation esthétique ? On en appelle alors à une intégration de l'art dans la vie (c'était la fête civique, pour Rousseau) dans un « modèle archi-éthique » où sens et pensées sont directement incarnés en mœurs et modes d'être de la communauté. On est ici dans une logique éthique qui veut que les formes de l'art et celles de la politique s'identifient. Pour Guy Debord, le spectacle était l'inversion de la vie. Les images (celles des gouvernants, des mannequins, des starlettes ou des consommateurs ordinaires) sont équivalentes, elles disent la réalité intolérable de notre vie séparée de nous-mêmes, images mortes contre nous. À la passivité de l'image, il faudrait opposer l'action vivante. Le simple fait de regarder des images est alors une mauvaise chose.

Pour pouvoir analyser sereinement ce que sont les images et leur pouvoir, il faut sortir de cette atmosphère de procès. La critique du spectacle reprenait en fait l'ancienne dénonciation platonicienne de la tromperie des apparences. Les doctrinaires de l'irreprésentable s'appuient, quant à eux, sur la conception religieuse de l'image-idole.

Une opinion générale veut que le système médiatique nous inonde d'un flot d'images – et d'images d'horreur en particulier – qui nous rend insensibles à la réalité banalisée de ces horreurs. Ce point de vue se veut critique d'un système qui viserait à amollir le cerveau des consommateurs d'images. Mais la télévision nous sature-t-elle vraiment d'images de massacres, de famines et de déplacements de populations ? Ce que nous voyons surtout ce sont des images commentées par des gouvernants, des « spécialistes » ou des journalistes qui nous disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser. Le problème est moins de savoir s'il faut montrer les horreurs subies par des victimes, mais quel type de regard ou d'attention provoque un dispositif.

Le traitement de l'intolérable est une affaire de dispositif de visibilité : établir des relations entre les mots et les formes visibles, entre la parole et l'écriture, le temps présent et le passé, l'ici et l'ailleurs. « Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et de pensable. »<sup>15</sup> Une image de l'intolérable n'est acceptable que si on ne peut anticiper ni son sens ni son effet, si elle brouille les fausses évidences pour ménager des variations de la distance.

On peut alors, selon Rancière, envisager une troisième forme d'efficacité de l'art : « l'efficacité esthétique ». Elle est l'efficacité d'une distance et d'une neutralisation. La logique esthétique produit des effets par la suspension des fins représentatives. Il ne s'agit pas d'une contemplation extatique de la beauté qui cacherait les fondements sociaux de la production de l'art et de sa réception, mais plutôt de la suspension de toute

14. *Ibid.*, p. 95.

15. *Ibid.*, p. 113

relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard du spectateur et un état de la communauté. L'expérience esthétique est alors celle d'un dissensus, d'une rupture avec les adaptations sociales.

### LA FACE DE LA GORGONE

La figure de la Gorgone était, pour les Grecs, la manifestation de l'altérité radicale, celle qui, selon les termes de Jean-Pierre Vernant, « projette l'homme vers le bas, dans la confusion et l'horreur du chaos. »<sup>16</sup> Elle joue des interférences entre l'humain et le bestial (face léonine, crinière hérissée de serpents, oreilles semblables à celles d'un bœuf). Cette face qui suscite l'horreur du monstrueux est plus une grimace qu'un visage. Gorgô est une puissance de terreur, un effroi à l'état pur, associée à la fureur des carnages et à la sauvagerie, comme au monde des morts. Ce que dit le mythe de Persée, tuant la Gorgone grâce au reflet du bouclier, c'est qu'on ne peut regarder le monstrueux et l'horrible en face au risque de s'y perdre et de devenir puissance de mort comme la Gorgone elle-même. Par le jeu de la fascination, le voyeur est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard et envahi par la figure de terreur qui lui fait face. Mais la face de Gorgô n'est que le double de nous-mêmes, image dans le miroir de cette altérité sauvage et de la mort qui sont en nous.

La beauté peut-elle être le moyen d'affronter l'horreur dans la représentation ? Elle est fondamentalement ambivalente. L'esthétisme peut tendre à euphémiser l'horreur et anesthésier notre jugement. Mais le souci de la forme peut aussi forcer le regard à prêter attention. La justification essentielle des images de l'horreur reste la lutte contre l'oubli : donner une certaine beauté à l'horreur afin qu'elle en devienne inoubliable. Dans une entrevue aux Lettres françaises du 22 juillet 1970, le peintre Zoran Music confie à la journaliste Paule Gauthier :

Combien de fois, à Dachau, avons-nous dit que jamais plus des choses pareilles ne recommenceraient dans le monde ! Elles recommencent. Elles prouvent donc que l'horrible est dans l'homme et pas seulement dans une société d'un certain type aberrant. J'ai ressenti le besoin de dire cela. [...] Je n'exclus pas que les événements de ces dernières années n'aient pas contribué à l'état d'angoisse qui m'a conduit à ces dernières toiles.

C'est dans ce contexte que la beauté peut s'avérer essentielle et, comme le déclare Alain Resnais : « Peut-être qu'il faut faire des recherches formelles pour que des gens remarquent quelque chose. »<sup>17</sup>

16. J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette, 1985, p. 30

17. A. Resnais, interview du 18 février 1986.