

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ESPACES « ENTRE » : LA CIRCULATION DES PAROLES ET DES
IMAGES AUX CROISEMENTS DES CONFLITS ET DU WEB

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
BERNARD AL-HADDAD

DECEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la professeure Anne Bénichou, directrice de thèse, pour l'intérêt qu'elle a porté à ce travail, ses conseils judicieux et avisés qui m'ont été d'une aide précieuse et m'ont donné la possibilité de mener à bien cette recherche. Son apport aura été décisif dans mon parcours doctoral.

J'adresse également mes sincères remerciements au professeur Pierre Gosselin, directeur du programme pour son écoute attentive et ses conseils. Qu'il soit assuré de ma profonde reconnaissance. Cette thèse n'aurait pu être menée de façon efficace et rigoureuse, sans l'aide et le soutien de mes différents professeurs à travers les séminaires offerts au département de doctorat en études et pratiques des arts, à qui j'adresse aussi toute ma gratitude.

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à Yvan Gosselin, pour ses précieuses corrections linguistiques. À ce titre, mes remerciements sont également adressés à Jocelyne Rheault. Merci aussi à toute l'équipe de l'audiovisuel de l'UQAM, de la galerie CDEx, qui a contribué à la réussite de ce projet.

Cette aventure n'aurait pas été possible sans le soutien de mes très chers parents, Émile et Claire. Si j'en suis là aujourd'hui, c'est grâce à vous. Je vous suis infiniment reconnaissant de l'éducation et des valeurs que vous m'avez transmises. Merci aussi à mon grand frère Nakhlé pour son soutien inconditionnel. Je tiens à t'exprimer ma gratitude et ma profonde admiration. Ces remerciements ne seraient pas complets

sans mentionner le soutien et les encouragements fournis tout au long de ces années par mes sœurs, Marie-Ange, Nisrine et mes proches, Pierre, Julie et Roger.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE SUJET DE RECHERCHE : AUX CROISEMENTS DES CONFLITS ET DU WEB.....	9
1.1 Le sujet de la recherche-création.....	9
1.2 Ce qui a motivé la recherche	13
1.2.1 Le tiers.....	13
1.2.2 L'espace citoyen	15
1.2.2.1 Identification impossible.....	21
1.2.2.2 Repenser le temps et l'espace comme coexistence.....	22
1.3 Les écarts dans certaines pratiques artistiques libanaises	23
1.3.1 La fiction comme cadre poétique de l'œuvre.....	24
1.3.2 Les altérations de ressemblance	32
1.3.3 Suspens : (ni) entrée (ni) sortie.....	35
1.4 Aux croisements des conflits et du Web'.....	41
1.4.1 La transgression dans d'autres lieux	46
1.4.2 La contingence de l'espace commun	47

CHAPITRE II

LA MÉTHODOLOGIE.....	49
2.1 Celui qui vient après.....	49
2.1.1 Temps, espace, distribution	51
2.2 L'organisation de la recherche.....	53
2.2.1 L'espace de recherche.....	55
2.2.2 L'espace de création.....	58
2.2.3 L'espace entre	61
2.2.3.1 Usager-témoin, artiste, chercheur.....	67
2.3 Les configurations du commun.....	68

CHAPITRE III

L'ESPACE DE RECHERCHE.....	78
3.1 Introduction.....	78
3.2 Retracer et suivre les trajets des images.....	79
3.2.1 Le dispositif RGIA	81
3.2.2 Le dispositif du magazine LIFE	83
3.2.2.1 Ce qui est entre le contenu et la forme	89
3.2.3 Le retour des spectres	92
3.2.4 Le non-retour ou le <i>détour</i>	94
3.2.5 Ce qui est en excès	97
3.2.6 Précaire, lacunaire et instable.....	98
3.3 Moments dialogiques (des blogues).....	100

CHAPITRE IV

L'ESPACE DE CRÉATION	106
4.1 Le paysage conceptuel	106
4.2 Ce que nous pourrions penser	107
4.2.1 <i>Chroniques des Cas</i>	114
4.2.2 <i>Light ON Light OFF</i>	125
4.2.3 <i>Errance</i>	140

CHAPITRE V	
L'ESPACE ENTRE	145
5.1 Espace « entre »	147
5.1.1 Suspens	151
5.1.2 Temporalités de l'absence.....	157
5.1.3 Excès : flux et histoire	160
5.2 Apparence et précarité : une révision du <i>virtuel</i>	170
CONCLUSION	178
RÉFÉRENCES	186
ANNEXE (DVD)	195

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. 1 Extrait des notes de Ziad Abillama (page du catalogue de l'exposition)	25
1. 2 Untitled (1995) de Ziad Abillama	26
1. 3 <i>Beirut Caoutchouk</i> (2003) de Marwan Rechmaoui	34
1. 4 <i>Beirut Caoutchouk</i> (2003).....	34
1. 5 Entrée et Sortie (1999) de Bernard Haddad - [premier moment].....	36
1. 6 <i>Entrée et Sortie</i> (1999) [sériographie].....	37
1. 7 <i>Entrée et Sortie</i> (1999).....	37
1. 8 Entrée et Sortie (1999) - [second moment]	39
1. 9 Entrée et Sortie (1999) - [second moment].....	39
3. 2 Dispositif RGIA (Reading Google Images Archives).....	82
3. 3 <i>Southern Beirut Neighborhoods Lays In Ruins</i> (Life.com)	84
3. 4 Image 1.....	85
3. 5 Image 2.....	86
3. 6 Image 3.....	86
3. 7 Photographies de <i>Spencer Platt</i> , Aug 15, 2006 (Life.com & Getty Images).....	87
3. 8 Le photographe <i>Chris Hondros</i> sur les ruines de Beyrouth sud	93
3. 9 Pancarte <i>The Divine Victory</i> sur les ruines de Beyrouth sud en 2006	94
3. 10 Détour [de l'image].....	95

4. 1	Disposition des scènes dans l'espace d'exposition du CDEx.....	108
4. 2	<i>Errance</i>	109
4. 3	<i>Chronique des cas</i>	110
4. 4	Détails de la planche du 15 juillet 2006.....	111
4. 5	<i>Light ON Light OFF</i>	112
4. 6	Planche du 14 juillet 2006.....	116
4. 7	Planche du 13 juillet 2006.....	120
4. 8	Planche du 15 juillet 2006.....	123
4. 9	Planche du 17 juillet 2006.....	124
4. 10	<i>Light ON Light OFF</i>	126
4. 11	Extrait du roman <i>Comme si elle dormait</i> d'Élias Khoury (2007).....	127
4. 12	Séquence 1 de la scène <i>Light On Light OFF</i>	128
4. 13	Séquence 1 de la scène <i>Light On Light OFF</i>	129
4. 14	Séquence 2 de la scène <i>Light ON Light OFF</i>	130
4. 15	Séquence 2 de la scène <i>Light ON Light OFF</i>	130
4. 16	Ruines de Beyrouth sud en 2006 (photo d'origine Web).....	131
4. 17	Séquence 3 de la scène <i>Light ON Light OFF</i>	131
4. 18	Séquence 4 de la scène <i>Light ON Light OFF</i> (photo d'origine <i>Panoromio</i>)..	133
4. 19	Séquence 5 de la scène <i>Light ON Light OFF</i> (photo d'origine <i>Panoromio</i>)..	134
4. 20	Séquence 6 de la scène <i>Light ON Light OFF</i>	134
4. 21	Séquence 6 de la scène <i>Light ON Light OFF</i> (photo <i>Bloggingbeirut.com</i>)...	135
4. 22	Séquence 7 rue Ahmed Chawki.....	136
4. 23	Écran blanc de la scène <i>Light ON Light OFF</i>	137
4. 24	Extrait du décret n° 10/2000 de la commission d'enquête.....	138
4. 25	Publicité du journal <i>Assafir</i> en 2008 (Image écran).....	140
4. 26	Couverture du journal <i>Assafir</i> de 2008.....	141
4. 27	Plan fixe (fin de la séquence).....	142
4. 28	<i>Drifting in Saida Lebanon</i> (Image écran sur YouTube).....	143

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la construction d'espaces communs aux croisements des conflits et du Web. Elle cherche ainsi à repérer les dynamiques et les espaces de circulation portant sur la représentation de conflits internationaux contemporains (les guerres) accessibles sur Internet par les différents moteurs de recherche et, ce faisant, explore les modes de circulation des paroles et des images sur Internet.

La thèse comporte deux volets qui se chevauchent, la recherche et la création. La recherche est le résultat de la rencontre sensible entre deux types de configuration du commun en rapport avec le conflit de 2006 au Liban. La première porte sur l'inscription d'un certain découpage des temps et des espaces de ce qui est dit, vu et pensé dans la configuration du réel donné, entre autres, à travers les médias électroniques, qui produit un type particulier d'espace commun remettant ainsi en question son rapport à la mémoire et à l'écriture de l'histoire. La seconde opère un écart par rapport aux désignations des choses comme le décrit le discours dominant à travers la circulation des paroles et des images sur Internet qui sont en *excès* construisant en quelque sorte un type d'espace commun partagé et permettant de *suspendre* la hiérarchie des discours. Cet *excès* et cette *suspension* opèrent une redistribution du commun sous un mode polémique, comme une manière autre de circuler dans l'espace et dans le temps, entre les images, les paroles et les corps que j'appelle *espace « entre »* qui est la notion centrale dans cette thèse.

Il y a ainsi à la base de cette recherche des *espaces* et des *positions* qui permettent d'identifier et de construire des scènes comme écart tissant des rapports entre des passés, des futurs et le présent, d'établir de nouvelles relations entre des temps et des espaces que le volet de création investit par la mise en place de l'œuvre *Ce que nous pourrions penser* composée de trois scènes. La scène *Chroniques des cas* se construit autour de *cas d'égalité*. Ceux-ci sont traversés par des *moments dialogiques* (issus des blogues) rompant avec le discours consensuel, c'est-à-dire des cas où est mise en jeu la contradiction entre deux logiques différentes. La scène *Light ON Light OFF* met en œuvre une certaine *temporalité de l'absence* autour de plusieurs espaces suspendus

dans un pays en guerre prolongée comme le Liban. *Errance* renvoie à l'espace de labyrinthe dans lequel le pays s'est enfoncé.

L'approche interroge autant l'histoire que l'esthétique. L'histoire, au sens que cette approche est portée par une certaine dimension poétique de la circulation des paroles et des images tournée vers la « reconfiguration des données sensibles » que j'emprunte à Jacques Rancière, c'est-à-dire une « poétique de la politique ». Cette poétique met en valeur l'effectivité des actes de la parole qui prennent la forme de l'excès entre deux modes de circulation des paroles et des images, l'un autorisé et l'autre non autorisé disponible à tous. L'esthétique, étant habitée par la puissance d'une pensée en écart à elle-même, peut être liée au « fait poétique » comme écart d'une parole à ce qu'elle dit. Cette approche s'inscrit davantage dans la dynamique d'un présent où coexistent des temporalités hétéroclites et des régimes de sens différents par lesquels s'exercent, selon l'auteur, la politique et l'esthétique comme ouverture d'espaces nouveaux.

Afin d'organiser la recherche, j'ai construit une méthode propre constituée de trois espaces en constante bifurcation : *l'espace de recherche* à partir duquel j'examine les modes de circulation des paroles et des images du conflit de 2006 au Liban où je repère les altérations qui ont eu lieu à partir de leurs inscriptions matérielles et symboliques. Autrement dit, ceux qui sont en excès ou en écart par rapport aux discours consensuels dominants. *L'espace de création* constitue la carte sur la laquelle se met en place le *projet de création*. Celui-ci tente de rendre visible les altérations, ces *espaces « entre »* qui se produisent dans le sensible commun. *L'espace entre* cartographie les altérations qui ont eu lieu à travers *l'espace de recherche* et *l'espace de création* et y dégagent les notions et les concepts. En analysant les différentes notions qui ont émergé de la thèse, à savoir, *l'excès*, le *suspens* et les *temporalités de l'absence*, *l'espace entre* cherche à rendre visible les tensions entre le Web et les conflits. À ces espaces correspondent trois positions : *l'utilisateur-témoin*, celui qui est capable de produire une parole litigieuse, *l'artiste* qui essaye de rendre visible ce qui n'était pas visible, et le *chercheur*, celui qui cherche à identifier ce qui se passe dans une situation donnée. Si dans un premier temps ces positions s'accordent auxdits espaces, toutefois, c'est la dynamique entre les espaces et les différentes temporalités qui autorise de se déplacer entre les trois positions. Cette dynamique est porteuse d'une certaine existence en excès produite par la parole écrite et les images.

Mots clés : espaces communs, archives des conflits, Web, circulation des paroles et des images, esthétique, politique, histoire, médias.

INTRODUCTION

Penser, au sein des traces de violence en permanence au Liban, exige que nous examinions la condition de possibilité de vivre dans une société en guerre perpétuelle, tout en étant critique à l'égard de la mémoire collective dans ce qu'elle permet de soustraire aux regards, mais aussi être attentif aux traces qu'elle décèle et recèle. Ce n'est pas étonnant que certaines pratiques artistiques libanaises, entre autres la mienne, se sont entremêlées de questions critiques concernant la mémoire et l'écriture de l'histoire. Celles-ci sont tissées d'événements issus de l'expérience de la guerre où l'hégémonie du confessionnalisme et de l'oligarchie économique conditionnent la vie politique et sociale des citoyens du pays, en y imposant le temps de la domination et en y maintenant l'espace citoyen toujours en suspension.

Mon déplacement au Québec en 2002 m'a amené à me questionner et à m'investir l'espace Web portant sur la représentation des conflits. Internet fut considéré comme un pont entre deux choses, deux êtres, deux lieux, entre ici et ailleurs. Le pont étant, à la fois, ce qui relie et ce qui maintient la distance. Le pont est « passage », dit Rancière (1987), mais aussi « distance maintenue » par les mots qui circulent sur internet. Il y a des paroles, des images, qui créent des modes de liaison et d'énonciation vérifiables, c'est-à-dire matérielles, qui mettent du trouble entre les corps, défont les pensées établies afin de les amener à un territoire qui est celui de la pensée partagée. Ce sont aussi des moments où se trouvent mises en question les configurations établies, le partage des temps et des espaces comme ils sont donnés par le discours consensuel dominant. L'espace web, ce « non-lieu », ou encore ce lieu

d'exil, ni ici ni là-bas, devient pour moi le lieu de manifestation d'une faille dans l'expérience commune de la guerre, un lieu qui ne peut être qu'imaginé mais non occupé si ce n'était que par une parole commune. Il est un entre-deux, un intervalle où la mémoire s'active par la conduite d'un litige ou d'un « dissensus » (Rancière, 2008). Cette expérience est portée par deux événements qui ont marqué mon parcours artistique et qui ont motivé la réalisation de cette thèse : la perte d'archives personnelles et l'effacement systématique des traces de l'histoire collective. Je reviendrai plus loin sur ces deux événements fortuits. De ce fait, conduire une recherche à la croisée du Web et des conflits physiques, c'est réaffirmer la connexion politique, sociale et économique du Web dans l'espace matériel et symbolique « ici et maintenant », et suggère que le Web n'est pas le dehors du réel, mais une certaine configuration du réel. Il permet d'abolir la distance entre les lieux où l'information se trouve concentrée, actualisée, décryptée, diffusée et les citoyens. Il autorise la construction d'espaces communs, ces *espaces* « entre » qui existent en suspension par rapport à ce qui est donné, tissés de pensées, de perceptions, d'actes et d'affects.

Cette recherche résulte d'une rencontre sensible entre deux types de configuration du commun à la croisée du Web et des conflits. La première porte sur l'inscription d'un certain découpage du sensible commun, entre autres, à travers les médias électroniques, qui produit un type particulier d'espace commun remettant en question son rapport à la mémoire et à l'écriture de l'histoire. La seconde porte sur l'inscription d'un certain redécoupage du sensible en écart par rapport à ce qui est donné à travers la circulation des paroles et des images sur Internet. C'est en mettant en circulation des mots qui étaient en excès par rapport aux désignations des choses comme le décrit le discours dominant que des usagers anonymes construisent en quelque sorte un type d'espace commun partagé permettant de suspendre la hiérarchie des discours. Cette suspension et cet excès ou encore cet écart opèrent une redistribution du commun sous un mode polémique, comme une manière autre de circuler dans l'espace, entre les images, les mots et les corps. Dans cette thèse de type recherche-création, je me

pose une série de questions : quels *espaces* « *entre* » ou espaces d'écart construire à partir de l'archive Web ? Quels types de représentation et de mémoire collective des conflits Internet contribue-t-il à construire ? Pour quelle histoire collective ? L'objectif de la recherche est de repérer les dynamiques et les espaces de circulation des paroles et des images portant sur la représentation de conflits internationaux contemporains accessibles sur Internet par les différents moteurs de recherche. J'examinerai ces dynamiques et ces espaces de circulation selon deux lignes de partage, les conflits et le Web, et à partir de ma pratique artistique et celle d'autres artistes.

Pour faire la lumière sur les questions qui animent cette recherche, je me suis penché sur certaines concordances entre la recherche, et la philosophie de Jacques Rancière. Les écrits de Rancière constituent une référence centrale dans cette recherche. Le fait de repenser le Web comme un type d'espace commun constitué de données sensibles, et l'archive Web comme une configuration sensible du commun donné, m'ont amené à m'intéresser aux différents types de « partage du sensible » que le Web et les conflits forment, entre autres, à travers la circulation des paroles et des images. Il serait donc pertinent de revenir sur la notion de *partage du sensible* théorisée par Rancière, notamment, tel qu'elle a été explicité dans *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000b) dans son rapport esthétique et politique. Afin de dégager les rapports entre les différentes notions, je me réfère à d'autres ouvrages de l'auteur. Toutefois, je m'appuierai sur les travaux d'autres écrivains et théoriciens en ce qui concerne certains aspects plus spécifiques de la recherche.

Il importe, dès cette introduction, d'apporter des précisions quant à l'usage que je fais de la pensée de Rancière et du regard que je pose sur le Web. En convoquant si souvent le philosophe du *Partage du sensible* au fil de cette thèse, j'ai cherché à me démarquer d'un certain discours dominant tenu par les artistes libanais eux-mêmes et par bon nombre d'observateurs de la scène artistique du Liban après les guerres civiles. J'ai constaté que ces discours étaient dominés par la question du trauma :

pensons à Walid Raad, Lamia Joreige, Jalal Toufic, ou encore à Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige. Tous puisent dans les écrits, entre autres, de Sigmund Freud, de Friedrich Wilhelm Nietzsche, de Jacques Derrida, de Paul Celan, ou de Georges Didi-Huberman qui ont contribué à élaborer la notion de trauma et à saisir ses implications dans diverses pratiques culturelles, le cinéma, les arts visuels, la littérature, ou encore les archives, les lieux de mémoire. J'ai voulu me dégager de cette approche dominante en privilégiant la question de l'espace citoyen et de la vie démocratique avec ses débats, ses polémiques, ses dissensus. J'avais d'ailleurs perçu un glissement de discours similaires depuis 2010 chez certains artistes comme Ghassan Salhab et Khalil Joreige. Pour ma part, j'ai cherché à renouveler les références théoriques et je me suis tourné vers Rancière, son articulation de l'esthétique et du politique. C'est à partir de ma posture d'artiste que j'ai puisé chez cet auteur d'une façon libre. Ma démarche a essentiellement consisté à opérer un glissement de concepts ranciériens vers l'univers du Web, un objet auquel il ne s'est pas intéressé.

La deuxième précision que je souhaite apporter concerne le Web. Le lecteur réalisera que ma thèse ne se penche pas sur les enjeux technologiques, ni économiques, ni politiques d'Internet et de ses moteurs de recherche. J'ai plutôt entrepris un parcours exploratoire à travers différents sites d'informations officiels et non officiels, des blogs qui avaient traité du conflit de 2006 au Liban. Mon exploration était guidée par le désir de repérer les dynamiques et les espaces de circulation des paroles et des images qui représentaient le conflit de 2006, d'une part celles qui sont en excès par rapport aux discours dominants, et d'autre part, celles marquées par les récurrences qui sont des stratégies de soustraction d'informations : les répétitions des arguments et explications, l'usage de figures de rhétorique similaires et les rares moments où des énoncés autres viennent briser les logiques discursives éprouvées et dominantes. Mon travail a consisté à repérer certaines de ces fractures et à leur donner une visibilité à la fois dans la proposition artistique et dans la thèse.

La thèse se structure en cinq chapitres. Le premier chapitre introduit la problématique de recherche. Ainsi, il présente le sujet de la recherche-crédation : les questions, les objectifs, la méthode conçue et la démarche adoptée. Ensuite, il retrace ce qui a motivé la recherche selon deux perspectives : le tiers, l'espace citoyen. Le tiers met en place deux figures du sujet. Il est d'abord la figure de l'exclu, de la partie égale à tout autre dans la société. Il est aussi la figure du témoin comme un sujet entre les noms et les identités. L'espace citoyen révèle un conflit fondamental au sein du système de pouvoir libanais qui ne reconnaît le citoyen que comme appartenant à une filiation confessionnelle ou à une communauté définie par des rapports identitaires. L'individu-citoyen apparaît comme étant tiraillé entre une allégeance à la communauté et une sorte de rupture avec un certain soi comme une « *identification impossible* » (Rancière, 1998a) ou une « désidentification » par rapport à l'État et les partis politiques qui ont été impliqués, entre autres, dans la disparition de milliers de libanais dont le sort reste inconnu depuis 1975. Dans le but de montrer la place du tiers et de l'espace citoyen dans la production artistique libanaise et dans ma démarche artistique, je reviendrai sur trois analyses d'œuvres à travers lesquelles je me suis intéressé à l'écart qu'elles instituent par rapport aux représentations, aux discours dominants et à la manière dont elles ont appréhendé différemment l'espace et le temps à la suite à la guerre civile. Enfin, ce chapitre expose les deux lignes de partage privilégiées pour cette thèse examinée aux croisements des conflits et du Web afin de délimiter la recherche. Ainsi, il serait cohérent de revenir sur les deux événements qui ont motivé cette thèse, la perte et l'effacement qui se sont transformés dans ma pratique en une volonté de se réapproprier la mémoire et l'histoire portées par le mouvement du flux Web, une réappropriation de l'espace citoyen libanais suspendu comme une sorte de *transgression dans d'autres lieux* pour défaire le rapport identitaire à soi. Il importe de marquer également la *contingence de l'espace commun* du Web comme lieu de paroles ou de circulation des paroles et des images.

Le second chapitre élabore la méthodologie de recherche et décrit la démarche adoptée. Il inscrit le travail de recherche dans la dynamique d'un présent où coexistent des temporalités différentes. C'est en se plaçant du point de vue du témoin « celui qui vient après », que cette dynamique est porteuse d'une certaine existence en « excès » créant une différence dans un cas, une scène. Ce chapitre tentera de préciser l'espace-temps du déploiement de cette dynamique dans la sous-section intitulée *Temps, espace, distribution*. Ensuite, il traite de l'organisation de la recherche qui s'échelonne sur trois espaces en constante bifurcation : *l'espace de recherche*, *l'espace de création*, *l'espace entre*, et à partir de trois positions : *l'usager-témoin*, *l'artiste* et *le chercheur*. *L'espace de recherche* constitue le terrain d'exploration des données sur le Web en rapport avec les conflits au Liban. Il examine les espaces de circulation des paroles et des images et repère les altérations qui ont eu lieu à partir de leurs inscriptions matérielles et symboliques. *L'espace de création* constitue la carte sur laquelle se met en place le *projet de création* et les multiples opérations et possibilités d'appréhender le donné. Il est motivé par l'idée de construire des scènes tissant des rapports entre des passés, un présent et des futurs qui remettent en jeu l'évidence de ce qui est dit, vu et pensé, d'établir de nouvelles relations entre des temps et des espaces. Il s'agit donc d'identifier les altérations qui se produisent dans le sensible commun qui rendent visible les *espaces « entre »* qui tissent ce commun. *L'espace entre* met en perspective trois positions : *l'usager-témoin*, *l'artiste* et *le chercheur*. C'est un espace de questionnement sur les notions développées et sur la façon dont ces notions opèrent dans la pratique artistique. Il s'agit de cartographier les altérations issues de *l'espace de recherche* et de *l'espace de la création*. *L'usager-témoin* est celui qui est « capable de construire une parole litigieuse ». *L'artiste* tente de rendre visible ce qui ne l'était pas, d'ouvrir une brèche dans le tissu sensible des perceptions et des affects permettant de suspendre la continuité du réel donné. *Le chercheur* est celui qui va identifier ce qui se passe dans une situation donnée. Il découvre des rapports entre des éléments divers et essaye de les ramener à des objets matériels vérifiables. Ces espaces désignent une méthode, une approche et des orientations. C'est cette

dynamique entre les trois espaces développés qui permet de se déplacer entre ces positions. S'il s'agit d'une démarche immanente menant à ces trois positions à la suite d'une immersion dans l'archive Web des données sur les conflits. Toutefois, il y a constamment une redistribution des positions et des espaces. Le donné est pensé ici en termes de « division de données », une sorte de transversale où se croisent le politique, le social, l'économique et le culturel vers la constitution d'un certain monde commun.

Le troisième chapitre traite de *l'espace de recherche* où sont explorées les données de la thèse. Il s'attache à *retracer et à suivre* les trajets des images et des mots par le biais du moteur de recherche que j'ai développé spécifiquement pour ce retraçage -, *le dispositif RGIA*. Ensuite, il examine la visibilité des images et des mots à travers *le dispositif du magazine LIFE* et s'interroge sur *ce qui est « entre » le contenu et la forme*. Il en extrait trois types d'images : *le retour des spectres, le non-retour ou le détour, ce qui est en excès*. Il porte l'attention sur le type *précaire, lacunaire et instable* des données, les sujets et les objets qui les concernent. Enfin, il explore les *moments dialogiques des blogues*.

Le quatrième chapitre est consacré à *l'espace de création* et constitue le « paysage conceptuel » d'un processus de travail. Il traite de la construction du projet intitulé *Ce que nous pourrions penser*. Ce projet est constitué de trois scènes : *Errance, Chroniques des cas, Light ON Light OFF*. Il interroge les différents partages du temps sous le siège : le quotidien, les ruines et le temps suspendu des absences ou des disparus. Le *projet de création* est ce processus qui vient suspendre la continuité avec le réel donné en y inscrivant l'égalité de tous les sujets représentés. Il constitue un *espace « entre »* un certain type d'espace-temps, à la fois matériel et symbolique comme forme de dissensus. La scène *Errance* est composée de deux écrans. Le premier est une séquence vidéo amateur issu du réseau social YouTube en 2008 intitulée *Drifting in Saida* avec une étiquette au-dessous accompagnée des commentaires des usagers. Le second intitulé *Il n'y aura pas une guerre civile au*

Liban est constitué de quatre annonces vidéo issues du journal Libanais Assafir en 2008 montées dans une seule séquence. Les couvertures des éditions sélectionnées par le journal traitent de la politique locale, la corruption, le conflit et l'ingérence. Alors que les commentaires des usagers sont bloqués. La scène *Chroniques des cas* est constituée de 34 planches imprimées qui représentent les jours et les nuits du conflit de 2006 et d'une page du magazine LIFE en ligne. Ces planches représentent des *cas de litige* ou *d'égalité*. La scène *Light ON Light OFF* est constituée de plusieurs séquences d'images et de bribes de textes circulant sur Internet autour de plusieurs espaces suspendus. Ces séquences rendent visible une certaine *temporalité de l'absence*.

Le cinquième chapitre intitulé *l'espace entre* est généré par les autres espaces de la recherche et met en perspective les trois positions précédemment énoncées. Il revient sur les notions développées et sur la façon dont ces notions opèrent dans la pratique artistique. Ce chapitre est composé de deux sections. Dans la première section intitulée *espace « entre »*, je propose une définition de la notion où se croisent deux logiques différentes du commun. Cette notion est centrale dans la thèse. Elle décrit ce que j'ai tenté de construire et désigne un certain rapport entre espace et temps. Elle concerne la texture sensible des données. Je voudrais faire ressortir les implications de cette notion et ce qui s'en dégage quant à la manière de penser un espace commun tel que le Web. Cette section comporte également trois sous-sections : *Suspens*, *temporalités de l'absence* et *excès*. Je propose une élaboration de ces trois notions à partir de *l'espace de recherche* et du *projet de création*. Dans la seconde section intitulée *Apparence et précarité : une révision du virtuel*, je reviendrai sur la notion d'*excès* mais du point de vue d'une certaine contingence des formes d'apparences virtuelles. Pour cela, je tenterai de préciser l'usage que je fais dans la thèse du terme « virtuel », ainsi qu'à la distance prise par rapport à certaines formes de symbolisation du virtuel en explorant les liens qu'entretient le virtuel avec l'apparence.

CHAPITRE I

LE SUJET DE RECHERCHE :

AUX CROISEMENTS DES CONFLITS ET DU WEB

1.1 Le sujet de la recherche-création

Les images portant sur la représentation des conflits internationaux contemporains (les guerres, en particulier) accessibles sur Internet par les différents moteurs de recherche participent à la constitution d'un espace commun toujours instable - l'archive Web. Celle-ci opère une sorte de découpage des temps et des espaces par rapport à ce qui est dit, vu et pensé. L'inscription de ce découpage dans la configuration de ce qui est donné comme réel, entre autres, à travers les médias électroniques, produit un type particulier d'espace commun, et laisse questionner son rapport à la mémoire et à l'écriture de l'histoire. Dans cette recherche, je m'intéresserai aux écarts que prend une archive par rapport à la configuration de ce qui est donné. Ces écarts introduits dans la texture sensible de l'expérience favorisent la redistribution d'espaces et de temps sous un mode polémique, comme une manière

autre de circuler dans l'espace, entre les images et les mots. Ils reconfigurent les rapports entre ce qui est dit, vu et pensé, laissant ainsi la possibilité à chacun de faire ses propres associations et dissociations. Je me pose une série d'interrogations, par exemple : quels espaces « entre » ou espaces d'écart construire à partir de l'archive Web ? Comment circuler à travers ces images et ces mots ou les faire circuler ? Ces questions en appellent d'autres et m'amènent aux questions principales de la recherche : quels types de représentation et de mémoire collective des conflits Internet contribue-t-il à construire ? Pour quelle histoire collective ? Quelles formes d'espace-temps Internet permet-il de produire ?

À partir de ce questionnement, l'objectif poursuivi est de repérer les dynamiques et les espaces de circulation des paroles et des images portant sur la représentation de conflits internationaux contemporains accessibles sur Internet par les différents moteurs de recherche. La thèse que j'entreprends est de type recherche-crédation. Je considère que la démarche théorique et la pratique artistique sont deux manières ou deux moyens de réfléchir sur le même objet, en l'occurrence la circulation des paroles et des images. J'analyserai cette dernière, à travers un ensemble d'opérations théoriques et pratiques. C'est la relation entre les opérations et la forme d'inscription de ces opérations qui permet à juste titre d'articuler la pratique et la théorie.

J'examinerai les dynamiques de la circulation selon deux lignes de partage de données, les conflits et le Web, en travaillant sur les intersections que la circulation des paroles et des images ne cessent de tisser entre les deux. En d'autres termes, c'est de traiter de leurs inscriptions dans le lieu ici et maintenant, leurs inscriptions dans un univers sensible qui fait basculer le Web dans la vraie vie tout en étant loin des calculs des moyens et des fins que procure une vision téléologique du progrès qui ne tolère pas l'imprévu et le hasard. Cela semble être une opération insolite, si on croit encore à l'immatérialité du Web où le virtuel considéré comme immatériel, n'aurait aucune réalité. Il devient une sorte de dehors de la vie, un hors-lieu. Or, le Web n'est pas le dehors du réel. Il est constitué de plusieurs types d'éléments tels que des mots,

des images, des paroles, qui font appel à de multiples formes d'action, de circulation et d'occupation des espaces, où se rencontre, se noue et se dénoue une texture sensible du commun organisant des partages et des distributions, et composant, entre autres, l'archive Web. Cette dernière constitue une certaine « configuration de ce qui est donné comme réel », c'est-à-dire un certain type de « partage du sensible » pour reprendre les termes de Rancière (2000b). L'inscription du sensible consiste à faire résonner dans les mots qui circulent et s'échangent, la puissance de la vie comme ce hors-lieu qui, par des actions éclatées brisant entre-elles les rapports de causalité, redessinent l'instance de la vie commune. Le projet de création est ce processus qui vient suspendre cette continuité avec le réel. Il crée, par un ensemble d'opérations, une distance, un écart, un rapport matériel et symbolique. Il constitue l'espace « entre » ou l'entre-deux, un certain type d'espace-temps - un « chronotope¹ », à la fois matériel et symbolique comme « forme de visibilité déplacée » (Rancière, 2000b, p.68), une « forme de dissensus » qui « remet en jeu l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable » (Rancière, 2008, p.55). Ce processus créatif se constitue par des opérations poétiques qui mettent en valeur l'effectivité de la parole, c'est-à-dire la « reconfiguration des données sensibles » (Rancière, 2009c, p.175) qui est également une reconfiguration des rapports entre le faire, le voir et le dire (p.165). C'est dans cette perspective que la recherche et le projet de création, contribuent, selon moi, aux réflexions sur la circulation des données sur le Web.

Je compte réfléchir aussi sur cette question de la circulation des paroles et des images à partir de ma pratique artistique et celle d'autres artistes à partir de trois positions: l'utilisateur-témoin, l'artiste, et le chercheur. L'utilisateur-témoin est celui qui s'est livré à une immersion dans les archives à la croisée du Web et des conflits. Il est cet « être parlant » qui agit sans identité sociale définie, capable de produire une parole

¹ Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhael Bakhtine (1978) définit le chronotope comme ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » où le temps et l'espace coexistent ensemble sans être soluble l'un dans l'autre. Les indices du temps se découvrent dans l'espace. Il y a une concrétisation du temps dans l'espace. Tandis que l'espace est perçu d'après le temps.

litigieuse. L'artiste est celui qui est pris perpétuellement dans un questionnement sur les différents partages qui définissent le cours du monde, sur ce qui est dit, vu et pensé. Il tente de rendre visible ce qui ne l'était pas, d'ouvrir une brèche dans le tissu sensible des perceptions et des affects. Il s'empare des mots, des images et des paroles des autres pour les recréer, les formuler autrement. Il retravaille ainsi les formes des autres artistes, usagers et chercheurs. Le chercheur est celui qui compare, combine et intrigue des mots, des phrases, des idées, découvre des rapports entre des choses diverses et essaye de les ramener à des objets matériels vérifiables.

Loin de faire une théorisation de ma pratique artistique, je m'appuie sur elle pour comprendre la dynamique qui sous-tend mon questionnement. Afin d'organiser mon projet de recherche tant sur le plan théorique qu'artistique, j'ai constitué ma thèse autour de trois espaces qui sont en constante bifurcation : l'espace de recherche, l'espace de création, l'espace entre.

L'espace de recherche constitue le terrain d'exploration et d'expérimentation des données de la recherche. Je me suis intéressé à la circulation de la parole et des images des conflits sur Internet en portant une attention particulière aux données sensibles subjectives produites par les usagers, instituant un écart par rapport aux désignations des choses telles qu'elles sont décrites par le discours consensuel dominant, et manifestant une certaine différence à soi de l'utilisateur ou un écart du sensible à lui-même. Pour sa part, *l'espace de création* constitue la carte sur laquelle se met en place le projet de création et les multiples opérations et possibilités d'appréhender le donné et de raconter autrement la guerre. Enfin, *l'espace entre* est un espace de questionnement sur les notions développées et sur la façon dont ces notions opèrent dans la pratique artistique. Il s'agit du tissu sensible de l'expérience examiné aux croisements du Web et des conflits. D'une certaine manière, il s'agit de penser la distribution de ces positions. Comment cette distribution ou ce partage se pose à chaque étape du développement de la thèse, entre l'expérimentation du trajet des images et des mots, les nouvelles distributions des espaces et des temps et les

espaces de circulation ? C'est la dynamique entre ces différents espaces qui constitue le moteur de cette recherche me permettant de produire une pensée. Pourtant, ces trois positions ne sont pas figées chacune dans un espace. L'aller-retour entre les trois espaces développés permet de se déplacer entre ces positions. Après avoir présenté le sujet de recherche, j'exposerai les prémices (et les prémisses) qui ont nourri cette recherche.

1.2 Ce qui a motivé la recherche

C'est à partir de l'expérience de la guerre au Liban que ma pratique artistique s'est développée autour de la mémoire et de l'archive. Cette expérience est portée par deux événements qui ont marqué mon parcours artistique et qui ont motivé la réalisation de cette thèse : le premier est la perte d'archives personnelles dues aux multiples déplacements effectués à l'intérieur du pays auxquels ma famille a été forcée suite aux bombardements et à la violence sectaire ayant ravagé le pays et fracturé le lien social. Le deuxième est l'effacement systématique par le pouvoir mis en place des traces de l'histoire collective. Comment penser ce qui n'est plus là, mais qui continue à exister au présent ? Si l'histoire implique un rapport à la vérité, comment rendre sensible ce mode de vérité ? J'examinerai l'entrelacement de ces deux événements selon deux perspectives : le tiers et l'espace citoyen. Dans le premier, je décrirai l'histoire de Selim Hazem, l'homme habité par le silence. Dans le second, je m'interrogeai sur la condition de possibilité de vivre dans un pays en guerre perpétuelle.

1.2.1 Le tiers

Douze ans passèrent avant que Selim Hazem ne décide de vendre l'espace occupé par l'air entre les deux étages, le 4^{ème} et le 6^{ème}, de l'immeuble où il habitait avec sa famille au quartier Ain el Romaneh à Beyrouth. La reconstruction de son foyer lui paraissait impossible. « C'est irréparable » répétait Selim Hazem à sa femme. La rue « Émile Neim », qui conduisait à l'immeuble où il habitait dans le quartier, était une

ligne de frontière (Est/Ouest de Beyrouth) durant la guerre civile au Liban. Profondément affecté dans son être, il se réfugia loin du quartier après la destruction de son foyer suite aux bombardements, pour la troisième fois depuis 1978. Selim se mit à réfléchir à l'expérience de cette guerre absurde lorsqu'il fut interrompu par un appel téléphonique de ses deux voisins de l'immeuble à Ain el Romaneh, Maher du 4^{ème} étage et Zahi du 6^{ème} étage. Tous deux ébranlés, lui demandaient de rentrer chez lui pour discuter de l'urgence de la reconstruction.

Ils arrivèrent avant lui. Ils l'attendaient.

Selim: *Je me donnais encore deux jours.*

Maher: *Je devrais réparer le plafond de mon appartement qui est en même temps le sol du vôtre, Selim.*

Zahi: *Ensuite, il vous faudra reconstruire votre foyer, Selim, afin que je puisse reconstruire le mien.*

Le chez-soi est toujours provisoire, disait autrefois Edward Saïd (2008, p.255). Il attend un règlement définitif. Selim voulait, tout simplement, prendre le temps. Ainsi, n'arrêtait-il pas le temps! Chez les uns, l'urgence de la reconstruction et le fait de se précipiter sur le lieu. Chez l'autre, l'attente. Tout enfin indiquait que Selim ne pouvait pas arrêter le temps. Arrivait-il trop tard? Car arrêter le temps impliquait de déployer l'expérience encapsulée qui pouvait être très violente. Il monta les marches dans le noir. Arrivé au 5^{ème} étage, ses yeux ne virent que de la blancheur. Il tenta de reprendre son souffle, et, lentement, l'air a été aspiré tout autour de lui. Il voulait du temps pour pouvoir en donner ensuite². Pour remplir l'exigence d'une construction « logique », il devait éliminer l'écart qui sépare l'urgence de la reconstruction et l'affect comme effet de l'expérience de la guerre. Refusant de subir cette adéquation, il décida de vendre l'espace vide occupé par l'air entre le 4^{ème} et le 6^{ème} étage, non pas aux voisins, mais à un tiers venant de l'autre côté de la frontière : un père de famille que la guerre a privé de son fils mort d'une balle perdue en 1978.

C'est dire que « ce qui a été fait ne se répare pas » (Rancière, 2007, p.197), « cela veut dire qu'il faut faire autre chose, la non-réparation est un point de départ. Toute la question est de savoir qu'est ce qu'on fait après, ce que l'on fait maintenant. L'irréparable n'interdit pas la parole, il la module différemment » (p.197). L'espace vide occupé par l'air, ce non-lieu, est partagé entre les deux étages des voisins et celui de Hazem. Ce non-lieu à partager est lui-même pris dans un partage d'affects.

² La foudre et le tonnerre ont besoin de temps, écrivait Nietzsche, la lumière a besoin de temps, la lumière des étoiles a besoin de temps, les actions, même une fois posées, ont aussi besoin de temps avant d'être vues et entendues (Nietzsche, Le gai savoir, Aphorisme 125. L'insensé.).

L'irréparable produit ainsi une torsion. Ce qui est au fond partagé, c'est une capacité d'être affecté qui peut être appropriée par d'autres (Rancière, 2005d, p.75). L'espace occupé par l'air vendu à une personne qui vient d'ailleurs, c'est le mouvement même de cette torsion. C'est aussi « la lettre [muette] qui ne dit pas ce qu'elle dit, qui parle à côté » (p.76), habitée par une parole. Cette lettre qui « parle à côté » peut être vue comme une stratégie qui vient perturber l'égalité supposée de la cause et de l'effet. Elle atteste que toute mémoire passe par un travail et affirme une capacité, laquelle suppose qu'il y a toujours d'autres choses à faire que ce qui a été fait. Mais bien plus encore, il s'agit de la capacité de chacun à faire place à l'oubli, et à la mise en place de techniques ou de méthodes de l'oubli. Le tiers est cette troisième personne, la personne étrangère, le tiers exclu, car seul un exclu est apte à réparer l'irréparable, mais il est aussi la partie égale à tout autre sans se fondre dans l'autre. Ce tiers est ce témoin appartenant à « un monde flottant qui est un monde où les lignes de partage entre identités sociales sont brouillées » (Rancière, 2014, p.107).

1.2.2 L'espace citoyen³

Le fait de vivre et penser au sein des traces de violence en permanence au Liban, exige que nous examinons la condition de possibilité de vivre dans une société en guerre perpétuelle, tout en étant critique à l'égard de la mémoire collective dans ce qu'elle permet de soustraire aux regards, mais aussi attentif aux traces qu'elle décèle et recèle.

Il s'agit de voir, comment dans un espace donné, on relie telle ou telle expérience sensible à des voies d'analyse qui sont accessibles, interprétables et à la portée de tous. Cela implique une remise en question des temps et des espaces donnés surtout quand on sait que l'espace public citoyen au Liban se laisse réduire à l'espace confessionnel. Christine Tohme, commissaire et fondatrice de Ashkal Alwan [association libanaise

³ Haddad, B. (2012). *L'espace citoyen*. Document inédit, Université de Québec à Montréal.

pour les arts plastiques] va jusqu'à dire « [qu']il n'y a pas d'espace public citoyen au Liban, il y a des espaces confessionnels. On est et l'on reste avant tout membre de sa communauté » (Tohme, 2002)⁴. Les espaces publics n'existent pas à Beyrouth, selon l'artiste et théoricien Walid Sadek (2012a), parce que ces espaces sont hostiles à la division politico-sectaire et exclusive de la ville, où la notion et la pratique de « public » sont principalement occupées par un public subordonné à l'ordre d'un gouvernement manié par une certaine élite. Il convient pourtant de signaler que ces espaces confessionnels ne sont pas uniquement le produit d'un découpage confessionnel, mais plutôt d'une composition complexe où s'arriment le confessionnalisme et une oligarchie capitaliste qui manifestent leurs hégémonies du moins depuis le début des années 1990 par la destruction systématique des services publics menaçant ainsi la vie des milliers de Libanais⁵. Je peux rapprocher le type de ce gouvernement à un mélange des deux grands titres qui gouvernent aujourd'hui dans le monde que Rancière (1998a) avait identifié : le premier est celui de la naissance; le second est celui de la richesse. Ces deux titres correspondent, à mon sens, à l'exercice de pouvoir au Liban. Ainsi, le confessionnalisme renvoie la société à l'ordre de la filiation, humaine ou divine. C'est le pouvoir de la naissance. L'oligarchie capitaliste renvoie la société au principe vital de ses activités. C'est le pouvoir de la richesse (p.238).

Il ne s'agit pas ici de substituer le public par le civique. Ce qui m'importe davantage c'est la réapparition et la réappropriation de ce dernier récemment (depuis 2009) dans les discours politiques officiels de l'après-guerre (1975-1991) sous le nom

⁴ Cette citation de Chritine Tohme est issue d'une conversation avec l'auteur Stephen Wright à Beyrouth le 10 mai 2002.

⁵ La suspension des espaces publics depuis 1990 s'accompagne par une certaine tendance d'abolir les frontières entre le pouvoir judiciaire, législatif et exécutif. Cette abolition devient de plus en plus une règle et une pratique échangée entre les partenaires au pouvoir suspendant la constitution, le fonctionnement des institutions et de travers les droits des citoyens. Ce qui a rendu possible la privatisation et son extension cachée derrière la promesse du mythe du développement économique après la guerre civile.

de citoyen. Or, le problème du civique, selon les instances politiques depuis cette période, tient au fait que la citoyenneté n'existe pas encore⁶. Ces instances reprennent, entre autres, la fameuse expression de l'homme d'affaire et ancien premier ministre Rafic Hariri « le Liban est plus qu'un pays, c'est une idée », or comment vivre dans une idée, s'interroge l'architecte Tony Chakar : « j'ai toujours voulu vivre dans une idée, mais nous vivons aussi dans un espace tangible dont nous n'avons pas le moindre contrôle » (Chakar, 2002). Ces instances conclurent que pour qu'il y ait un citoyen, il faut qu'il y ait d'abord un pays. Le refus du civique incarne deux utopies: la première, c'est que les libanais n'ont pas encore le statut de citoyen. Pour que ces derniers acquièrent ce statut, il faut d'abord que le Liban soit un pays. Cette idée évacue l'individu hors de tout droit et le place sous le protectorat de sa communauté confessionnelle comme garante de certains droits⁷. Cette dernière devient la médiation par laquelle tout accès aux droits, [incluant le statut personnel⁸ délégué depuis l'indépendance du Liban en 1943], lui est également contraint. La seconde utopie, tient au fait que cette médiation serve de cadre à la position des rapports entre individu-membre d'une communauté et le pouvoir, mais aussi un remède à la défection du lien social quand les litiges [d'intérêts] atteignent leur acmé, entre les diverses instances politiques. C'est le même processus de liquidation de la politique et du sujet politique. Car, au-delà du conflit d'intérêt sous-jacent, Rancière (1995) nous rappelle que la politique se joue dans l'acte d'interruption de l'ordre naturel des dominations (p.38), de dérèglement dans le partage du sensible (p.95) ou d'effraction par rapport au lien social établi (Ruby, 2009, p.7). Cette effraction introduit dans la

⁶ La dichotomie entre sujet et citoyen n'est pas nouvelle. Comme le montre l'historien Traboulsi (2007), elle remonte à la constitution libanaise de 1926 qui a adopté officiellement un système politique communautaire confessionnel.

⁷ Je fais référence à certains droits comme le droit au mariage entre confessions, le droit d'enterrement selon la confession.

⁸ Chaque communauté (confessionnelle) jouit d'un quota au parlement et a le privilège de gérer le droit du statut personnel de ses membres. En ce sens, les libanais ne sont reconnus comme citoyen que dans leur affiliation communautaire ou confessionnelle.

communauté des êtres parlants permettant de rendre visible l'invisible, de donner nom à l'anonyme (Rancière, 1998a, p.164-165). Selon ces instances, la question ne se pose plus en termes de justice et d'injustice, mais en termes de droit. En ce sens, droit et État sont deux manières convoquées par les instances du pouvoir, à l'occasion, pour supprimer tout conflit et tout litige politique. Ce dernier, nous dit Rancière (1998b), « n'oppose pas des groupes ayant des intérêts différents. Il oppose des logiques qui comptent différemment les parties et les parts dans la communauté » (p.239). En tout cas, c'est du moins le même discours oligarchique et confessionnel libanais des années 1990 qui de plus en plus s'impose encore aujourd'hui comme seul et unique possible émancipation.

Si la violence et le lien social sont devenus une faille dans l'expérience de la guerre qui fixe ou immobilise l'histoire et la mémoire personnelle entre les diverses communautés, celles-ci, tendent à exclure tout conflit ou litige politique intercommunautaires. Cette faille s'est révélée, non pas celle de l'absence du lien social, elle est plutôt d'un tout autre ordre. Elle est l'absence du choix de la forme du lien, imposée sous la forme d'une « démocratie consensuelle » entre les diverses communautés confessionnelles du pays. Le désir de repenser cette faille dans ma pratique artistique cherche à appréhender la perte non pas uniquement à travers mon expérience personnelle, mais à la croisée d'autres expériences, d'autres histoires et d'autres mémoires. Loin de chercher des témoignages de la perte et de la disparition, il s'agit de penser la possibilité de vivre dans une société en guerre perpétuelle, de regarder la vie à travers toutes ses contradictions manifestes. C'est dans la place qu'on peut faire à l'autre, ce semblable, que cette faille peut être articulée transformant le lieu de données reçues en lieu de démonstration polémique - là où société, État et politique peuvent advenir. Et ce n'est en effet que s'ils sont égaux que les semblables peuvent être autres (Borreil, 1993, p.27). La politique, en ce sens, ne peut exister que dans un acte d'effraction par rapport au lien social établi (Ruby, 2009, p.7).

Mais, qu'est-ce que cette mémoire qui est autrui ? demandait autrefois Jean Borreil (1993). Autrui est un point singulier, comme un point sur une ligne ou sur une série. Il est ce point ordinaire qui peut, selon Rancière, par le jeu des positions et des altérations, devenir extraordinaire, manifestant un petit écart par lequel le monde et la communauté s'éclairent autrement (Borreil, 1993). Il est ce point de croisement de plusieurs séries hétérogènes et divergentes l'une de l'autre qui sont en rapport de contiguïté avec d'autres singuliers (p.90). Autrui est ainsi « la mémoire d'un champ de possibles » (p.91).

L'effacement des traces d'une histoire collective après l'accord de Taëf de 1989, (traité mettant fin à la guerre civile au Liban depuis 1975) date qui devra mettre fin aux activités criminelles des différents acteurs de la guerre civile, s'explique tout d'abord par la politique d'amnésie exercée par le pouvoir mis en place, couronné par la loi d'« amnistie générale » (Loi No.84/91) adoptée par le parlement libanais le 26 août 1991. Comme le remarque Karam (2006), la loi d'amnistie couvre les crimes commis jusqu'au 28 mars 1991, à l'exception des assassinats de personnalités politiques, religieuses et diplomatiques et des atteintes contre la sécurité de l'État, mais ignore le problème des personnes kidnappées et disparues (p.188), les homicides et les tortures. Selon Picard (1994), cette amnistie a permis de pardonner des chefs de guerre qui, pour la plupart, se sont retrouvés avec des postes ministériels (Kanafani-Zahar, 2008). S'ajoute à cela la loi 434 de 1995 qui a permis la déclaration des personnes disparues comme étant morts par la commission d'enquête (Décret n° 10/2000, date 21/1/2000). Pourtant, l'effacement d'une histoire collective n'équivaut pas à un oubli. Il s'agit moins d'oubli que de l'effacement orchestré (Wright, 2002). En fin de compte, c'est l'ordre politico-confessionnel qui fixe ce qui doit être commémoré. En ce sens, l'oubli est vu comme un interdit, puisqu'il permet, entre autres, de maintenir les discours confessionnels vivants. Ce qui laisse surgir une tension au sein même de l'identification d'un individu à un groupe ou à un autre. Cette

tension est tiraillée entre une allégeance à la communauté et une sorte de rupture avec un certain soi.

Dès le milieu des années 1990, s'instaure le mythe du développement économique inauguré, entre autres, par le projet de reconstruction du centre-ville de Beyrouth en 1994. Ce dernier fut un projet de saccage. Selon l'archéologue Naccache (1998), sous la supervision internationale de l'UNESCO, des bulldozers ont détruit massivement plusieurs sites archéologiques de la ville. Naccache fait état d'une campagne destinée à oblitérer une histoire oubliée (Al-Kassim, 2002). Mais l'effacement des traces de la guerre est également une guerre par d'autres moyens. Une telle guerre fait partie des traces de la guerre, et signale que la guerre se poursuit. L'artiste et le théoricien Jalal Toufic décrit la spécificité de la région détruite de Beyrouth comme un « espace-temps labyrinthique de ses ruines » (Toufic, 1993/2003) et le centre-ville de Beyrouth en reconstruction comme étant « une guerre sur les traces de la guerre » (p.72). Pourtant, cette histoire archéologique n'a rien à voir avec celle plus récente, notamment celle de la prétendue inévitable guerre civile (1975-1991) qui continue à nourrir les discours confessionnels et sectaires du pays. Depuis 2005, de nombreuses explosions de voitures piégées tuent des dizaines de personnes dont plusieurs personnalités politiques, et font des centaines de blessés, soulevant plusieurs questions d'ordre juridique, politique et social. L'assassinat de l'ancien premier ministre Rafic Hariri le 14 février 2005 brise le mythe économique, et fait entrer les habitants de la ville, écrit Bilal Khbeiz, dans un temps qui n'est pas le leur - un « temps public » et voient ainsi leur temporalités suspendues. Le « temps public », selon l'auteur, est ce qui fait perdre aux habitants le contrôle sur leurs propres destinées. C'est un temps qui impose sa temporalité à la nation au détriment d'autres temporalités. Ces habitants ont vécu dans l'espace public pendant plusieurs mois ou années. Ils ont ainsi substitué à l'espace public le « temps public » (Khbeiz, 2010). Ce qui les a conduit à l'expérience de la perte de cet espace public, puisqu'il a été utilisé à la fois comme un lieu de vie et d'apparition (Khbeiz, 2010). Pour Sadek, le courant du

Futur de Hariri fixe ainsi la temporalité de la nation fondée sur le moment de l'assassinat de Hariri tournée vers la délivrance promise par l'institution d'un tribunal international (après UN résolution 1595 en 2005) pour cette cause - un temps défini par une attente messianique. En incluant les assassinats qui ont suivi celui de Rafic Hariri sous cette même cause, le courant du Futur exerce un monopole sur la temporalité de la nation. Il ne fait que répéter ce que d'autres acteurs de la guerre civile ont fait : réécrire l'histoire à partir de ce moment considéré comme fondateur (Sadek, 2008).

En juillet 2006, Israël a lancé sur le Liban une série de raids aériens, navals et des attaques au sol pendant trente quatre jours. Cette guerre a fait plus de 1200 morts, 4000 blessés, entraîné le déplacement de près d'un million de personnes [le tiers de la population], et amené la destruction complète de plusieurs quartiers et villages (Picard, 2007). Un mois après la résolution 1701 mettant fin à cette guerre, plus de cent personnes ont perdu la vie, victimes de bombes à sous-munitions non explosées lancées par l'armée israélienne durant le conflit dans la zone contrôlée par le Hezbollah. Selon Sadek (2008), cette guerre a permis au Hezbollah de déclarer une autre temporalité dominante orientée contre l'ennemi visible et marque la fin de l'attente messianique - pour la « vérité ». L'opposition entre les deux temporalités a conduit aux violents et sanglants affrontements non concluants de mai 2008. Il convient de s'arrêter quelque peu sur ce que cet affrontement implique et à quoi il fait écho dans l'histoire du pays.

1.2.2.1 Identification impossible

Le récent conflit de 2008 qui a opposé les deux clans du *Futur* et du *Hezbollah* comporte une « identification impossible » aux corps de victimes pour reprendre l'expression de Rancière (1998a). Il n'y avait pas d'identification à ces combattants dont les raisons n'étaient pas les nôtres, à ces victimes dont les visages mêmes nous étaient invisibles. Ce qui crée un écart entre deux citoyennetés, une subjectivation

sans nom auquel on peut s'identifier. Mais cela a été aussi vrai pour les massacres de Sabra et Chatila en 1982, du Damour en 1976, de Karantina la même année, du Samedi noir en 1975. Cette rupture prend tout d'abord la forme d'une désidentification par rapport à l'État et les partis politiques qui ont été impliqués dans la disparition de milliers de Libanais dont le sort reste inconnu depuis 1975 comme en témoigne le décret n° 10/2000 de la commission d'enquête sur le sort des disparus et kidnappés (2000) sous la loi 434 de 1995. Ensuite, c'est la rupture du rapport de l'individu avec lui-même, une rupture avec un certain « soi », avec une certaine citoyenneté.

1.2.2.2 Repenser le temps et l'espace comme coexistence

La guerre de juillet 2006 réclame un nouveau partage du pouvoir entre les acteurs politiques et confessionnels, mais ignore les victimes. Ce partage ne se découpe que pour exclure tout litige politique dans cette division – toute apparence du « demos » ou peuple en dehors de l'identité imposée par l'une ou l'autre temporalité. Le litige ici n'est pas politique. C'est un litige d'intérêts qui supprime le litige politique par la revendication de l'État de droit. Ce dernier tente de reproduire en quelque sorte le système consensuel déjà établi. Selon Rancière (1995), le consensus est un mode particulier de visibilité de droit comme arkhè de la communauté (p.149). Ce litige d'intérêts trace une ligne de démarcation entre les intérêts des groupes, des filiations et des partenaires, cantonnant le peuple dans des espaces confessionnels, supprimant toutes ses possibles temporalités comme s'il y avait un seul régime de perception et d'interprétation des choses données qui impose son évidence. Cette logique consensuelle est identitaire. Elle réduit le litige politique de la communauté à un litige d'intérêts de groupes en tant que parties réelles de la société, identifiées selon leurs places et leurs fonctions. Ce que ces deux temporalités nient aussi, c'est l'espace comme lieu, à la fois matériel et symbolique, qui désigne un ensemble de rapports permettant de repenser le temps avec ses différentes temporalités, le repenser comme

coexistence. Ce que ces deux temporalités nient, c'est la possibilité d'autres temporalités de sujets, d'autres figures possibles du peuple, du « dèmos ».

Un sujet, dit Rancière (1998a), est un *in-between*, un entre deux, entre plusieurs noms, statuts ou identités, entre la citoyenneté et son déni - ne pas être citoyen, c'est le nom d'un « hors-compte », d'un *outcast* - le nom de ceux qui n'appartiennent pas à l'ordre des classes, à des groupes sociologiquement identifiables et sont par là même la dissolution virtuelle de cet ordre (p.118-119). Le dèmos est à la fois le nom de la communauté et le nom de sa division (p.114). L'espace citoyen n'est pas simplement celui de la coexistence des appartenances. Il est celui du rapport polémique et paradoxal qui s'exerce entre l'ordre politique et celui des groupes, des filiations et des partenaires. À partir de quel découpage sensible du commun de la communauté se crée de nouvelles formes de visibilité ? Comment des pratiques artistiques contribuent-elles à créer des espaces de dissentiment ? Comment repenser l'espace citoyen ? Comment repenser le temps comme espace, c'est-à-dire avec ses différentes temporalités ? Comment reconstituer la mémoire et l'histoire individuelle et collective ? Comment rendre compte des multiples absences ?

Afin de montrer la place de ces questionnements dans la production artistique libanaise et dans ma démarche artistique, je reviendrai sur quelques projets de l'après-guerre (1975-1991). Je citerai trois exemples d'œuvres d'artistes libanais, *Untitled* (1995) de Ziad Abillama et *Beirut Caoutchouc* (2003) de Marwan Rechmaoui, et le projet *Entrée et Sortie* que j'ai réalisé en 1999. Je tenterai d'examiner sous différents angles et aspects, comment ces œuvres créent des écarts ou des formes de visibilité déplacée.

1.3 Les écarts dans certaines pratiques artistiques libanaises

Les pratiques artistiques creusent le réel et produisent des formes d'expériences décalées, tissant de nouvelles formes de circulation de la parole et brisant un certain rapport entre les corps et les mots. Elles favorisent la redistribution des espaces et des

temps comme une manière autre de circuler et de faire circuler des modes de perception, d'affects et de pensée en écart par rapport aux pensées dominantes reconfigurant les rapports entre le faire, le voir et le dire (Rancière, 2008).

Ces pratiques explorent et occupent des espaces que j'ai qualifiés dans cette recherche d'espaces « entre » ouvrant une brèche dans le présent, l'ici et maintenant. Elles créent à partir du non-lieu, un lieu, un certain type d'espace-temps, à la fois matériel et symbolique, comme « système de raisons » et « espace polémique ». À partir d'œuvres d'artistes et de textes, je m'interrogerai sur les écarts introduits dans la texture sensible de l'expérience. J'examinerai les modes de perception, d'actes et de pensée des pratiques à travers les techniques de production et les types d'affects qu'elles produisent. Loin d'associer ces œuvres à des événements particuliers, je m'intéresserai en réalité à l'écart que ces œuvres instituent par rapport aux représentations et discours dominants et la manière dont elles ont appréhendé différemment l'espace et le temps à la suite de à la guerre civile. Je convoquerai, entre autres, les analyses de théoriciens et d'artistes libanais comme Jalal Toufic, Walid Sadek et le philosophe français Jacques Rancière.

1.3.1 La fiction comme cadre poétique de l'œuvre

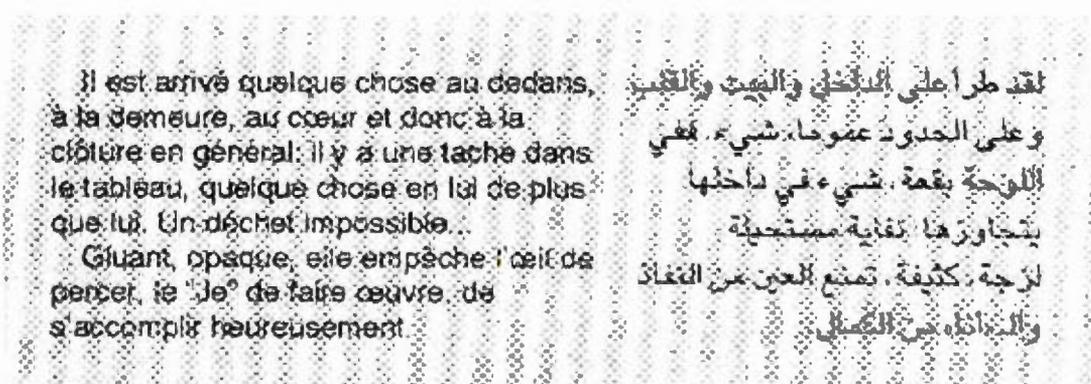
En 1995, l'Association libanaise des arts plastiques Ashkal Alwan a organisé un projet collectif au jardin Sanajeh à Beyrouth. C'est le premier événement d'art public de l'association après l'accord de Taëf en 1989, supposé mettre fin aux activités criminelles des différents acteurs de la guerre civile. Dans son bulletin d'information distribué au cours de la première rencontre d'art, l'Association révèle une préoccupation urgente: comment faire le résumé de ce qui a été interrompu [par la guerre civile] ?⁹ Selon l'artiste et le théoricien Walid Sadek, cette préoccupation n'a

⁹ Dakhaltou Marral Jounainah (Once I entered Little Heaven), photocopied newsletter, 6 pages, 1995.

pas été adressée aux 44 participants dans le texte d'introduction du catalogue d'exposition. Pour certains artistes qui participent à l'exposition, relève Sadek, le jardin a été posé comme un espace impartial dans une ville profondément divisée précisément dans le but pour eux d'interroger de façon critique les possibilités de reprise de la vie, d'être des citoyens et faire de l'art après une guerre civile. Dans ce qui suit, je m'intéresserai essentiellement au projet *Untitled* (Figure 1.2) de l'artiste Ziad Abillama.

Dans son essai « Place at Last » (2007), Sadek remarque que l'intervention de l'artiste Ziad Abillama au jardin Sanayeh, son entrée dans le catalogue d'exposition et son projet avorté, présentent des signes d'une réticence inquiétante à rejoindre les autres. Le « travail sans travail » d'Abillama, selon l'expression de Jalal Toufic, est constitué d'une page dans le catalogue et d'une demande ou d'une lettre distribuée aux participants. Le travail a été laissé sans titre. Dans le catalogue de l'exposition, Abillama déploie un certain nombre de citations, de déclarations, de dialogues tronqués et un autoportrait, à travers lesquels s'éprouve, selon Sadek, l'incapacité de l'artiste à parler sa langue d'appartenance.

Il est arrivé quelque chose au-dedans, à la demeure, au cœur et donc à la clôture en général: il y a une tache dans le tableau, quelque chose en lui de plus que lui. Un déchet impossible. Gluant, opaque, elle empêche l'œil de percer, le « je » de faire œuvre, de s'accomplir heureusement (Figure 1.1)



1. 1 Extrait des notes de Ziad Abillama (page du catalogue de l'exposition)

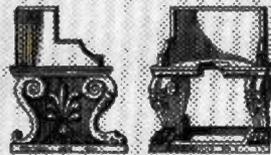


زياد ابي اللوح، ١٩٩٤

سواليد ١٩٦٩

Qu'en est-il des rapports entre l'art, le propre et l'étranger? ماذا عن ملكة الفن، الخاص

- ١- الخالص، الآخر / الغريب؟
- ٢- وجهة هذه الأسئلة إلى المشتركين في لقاء الاستماع: «أحتاج لإتمام مشروعني الذي شغل مكعب يبلغ ضلعه ٣» سم على أن تعمل داخله كما أرى ذلك مناسباً لكن بدون أي خرق لحدوده هذا المكعب الطبيعي.
- ٣- إن يقبل شيء من حدود هذه المساحة.
- ٤- هل توافق على إعطاء هذه المساحة؟
- ٥- هل تسمح للفنان أن يضع النجم المثلث عليه في المكان الذي يملأه بالنسبة التي تفضل أم تفضل أن تمنحه موضوعاً محدداً؟
- ٦- أ- يملك الفنان حرية الاختيار. ب- أفضل أن أفضح له مساحة محددة.
- ٧- أظن أن الفنانين يشكلون عائلة «من» أو «مما» قد يكون أجداد «عائلة كهدا»
- ٨- ما هو دور الفنان في كشف الأمة/ الكون (Newton)؟



Il est arrivé quelque chose au dedans, à la demeure, au cœur et donc à la clôture en général: il y a une tache dans le tableau, quelque chose en lui de plus que lui. Un déchet impossible. Quand, opaque, elle empêche l'œil de parler, le "Je" de faire œuvre, de s'accomplir heureusement.

لقد طرأ على الداخل والبيت والقلب وعلى الحدود عمومًا، شيء، قبيح اللوحة بقعة، شيء في داخلها يتجاوزها نقابة مستحبة لزجة وكثيفة، تمنع العين من التفاد والرباطة من الكمال.

- ١- زياد: عندي صعوبة أحكي بالعربي
- ٢- زياد: لأنني في هجرة تأمن من خلالها هالبلد
- ٣- زياد: يعني الانقسام يلي حاول البعض أن يخطوا من خلال التمييز الواضح بين داخلي / خارجي
- ٤- ثقافة/ غريبة، فن / سياسة وغيرها، بس هالتمييز مش واضح وبممكن يعرض لغريبة inquiétante
- ٥- لني: كيف معقول يصير الواضح غريباً؟

« هابلندر was a moment of inspiration بيت بيتوت »
Your moment of inspiration is an unsettled debt which makes me return as a living dead.

إذا صح أن كون المرء فناناً يعني كونه عمراً، فالفنان accompli le politique laïque moderne.

- ١- كذلك يعتقد السياسة المعاصرة يعنى من نفسه - في ما هو يتوارى - عن طريق الفن
- ٢- le bon art, le vrai, sera a-politique libre de consacrer l'Histoire des vainqueurs.
- ٣- ولكن اليوم وإلى أجل فإن souveraineté الفن هي ما يقطعه على نفسه من حدود ثقوية
- ٤- le lien politique désavoué qui en fait une espèce. Et à chaque espèce son zoo ou sa place.
- ٥- «كن فناناً كن سيداً، كن ليانياً / Sois artiste! Sois souverain! Sois Libanais»
- ٦- وأن التغيير الوطني يمتد من خطاب ولكن يتوجه
- ٧- وفي عداد من يدعو الفنانين - أن يكونوا هم
- ٨- وأن يتجاوزوا أنفسهم وهو يصدر في ذلك عن دعوة جمعية جوهرها جمالي، بعض، على هذا
- ٩- «L'artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٠- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١١- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٢- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٣- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٤- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٥- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٦- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٧- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٨- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ١٩- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»
- ٢٠- «L'Artiste moderne est un bon nationaliste sumérique est d'essence esthétique. Or comment ériger les quelques maximes suivantes:»

وطبقة المصير حارة الحديثة أن تضاهي رموز السماء السم والسماء أن تتوهن عريقاً الأشياء جميلة، أن تحيلها كرم، حد، عن، لولها، لني، ما يقول فلان، «لنا» استحداث أجمت دفاعاً عن بيت...
[...] lorsque l'on sait que le roi de France sera lui-même les affaires politiques entre étions peis et aride, bien installé sur son siège de scorphyre percé

1.2 Untitled (1995) de Ziad Abillama

Dans l'autoportrait, le regardeur peut voir un visage frontal gâché par une carte noire du Liban dépourvue de repères. Cette carte tranche le visage en deux selon une diagonale, et empêche l'œil de voir, de « percer » le « je », de créer un écart du « je » à lui-même, d'appréhender un passé qui ne passe pas. Elle apparaît ainsi comme « un déchet impossible », l'impossibilité de faire l'inventaire de ce qui n'est pas là, mais qui continue d'exister au présent. Cette réticence est due, selon Sadek, au fait que « résumer ce qui est interrompu » ne peut pas se faire par une sorte de reprise de la vie prétendant que le passé récent est une simple interruption d'un passé plus lointain dont la connaissance persiste et continue sans une véritable rupture. Cette reprise n'est pas non plus l'amorce d'un démarrage propre sans refoulement. Il s'agit plutôt d'une dispersion de soi aux yeux des autres, c'est donc un début pervers (Sadek, 2007). D'un côté, Sadek nous invite à nous rendre compte de cette « inquiétante étrangeté » dont témoigne la réticence d'Abillama après une guerre civile. De l'autre, il souligne une absence irremplaçable, irréparable. Il y a de l'irréparable lorsqu'il y a une expérience de l'absence qui n'est pas une absence de présence. Il s'agit non pas juste de rendre compte de l'absence comme si ce n'est qu'un simple trou à combler, mais plutôt de rendre visible l'absence.

Dans un essai *Collecting the Uncanny and the Labor of Missing*, Sadek souligne que c'est d'abord la temporalité de l'absence qui persiste dans une société réticente et invite à une critique politique de la présence comme fétiche des idéologies dominantes qui s'expriment dans cette période prolongée de l'après-guerre civile au Liban (Sadek, 2012b). Dans un autre passage du catalogue, sous forme d'un dialogue avec Lama, Abillama fait allusion à l'inquiétante immigration sur laquelle le pays a été fondé :

Lama : Parle Ziad et je vais écrire.

Ziad : J'ai de la difficulté à parler en arabe.

Lama : Pourquoi cette difficulté ?

Ziad : Parce qu'il y a une immigration à travers laquelle a été fondé ce pays.

Lama : Qu'est-ce que ça veut dire une immigration ?

Ziad : C'est la schizophrénie que certains ont tenté de dépasser à travers la distinction claire entre le dedans / dehors [...] art / politique et autres. Mais cette distinction n'est pas claire et peut mener à un exil inquiétant.

Lama : Comment est-ce que ce qui est clair peut-il devenir étrange ?¹⁰

En complément des déclarations et des citations qui constituent une page dans le catalogue, Abillama distribue une demande écrite (une sorte de questionnaire) aux 44 autres participants leur réclamant de lui accorder un espace de 30 cm³ à l'intérieur de chacun des projets préparés au jardin de Sanayeh pour activer son intervention. Il assure tous les participants que s'ils acceptent sa demande, il interviendrait sans transgresser l'espace du cube (les 30cm³).

J'ai besoin pour compléter mon projet d'un espace de 30 cm³ pour travailler à l'intérieur librement, mais sans aucune transgression des frontières naturelles de ce cube. Rien n'excèdera la limite de cet espace.

1- Est-ce que tu acceptes d'offrir cet espace ?

2- Est-ce que tu permets à l'artiste de mettre le volume que tu as approuvé à l'endroit qui lui plaît par rapport à ton travail ou préfères-tu lui fixer un endroit précis ?

a- L'artiste possède la liberté de choisir.

b- Je préfère lui consacrer un espace précis.

3- Est-ce que tu crois que les artistes constituent une famille ? « Qui » ou « qu'est-ce qui » peut être les ennemis d'une telle famille ?

4- Quel est le rôle de l'artiste dans la nation/l'univers ?¹¹

Certains participants doutaient de la demande d'Abillama, alors que d'autres la refusent. Dans un passage fictionnel de *Vampires, An Uneasy Essay on the Undead in Film* de Jalal Toufic (1993/2003, p.97), l'auteur suggère que le travail de l'artiste est la « création et la dispersion des univers », l'insertion d'un monde dans un autre, d'un

¹⁰ Traduction libre de l'arabe.

¹¹ Traduction libre de l'arabe.

lieu hors lieu, à la fois extérieur et intérieur, semblable au rapport de la singularité au monde. Du point de vue de Toufic, Abillama voulait dire aux participants : dans votre univers, je veux placer mon « dehors ». Ce qui semble être une demande problématique, car chaque univers renferme son propre dehors (*Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock)¹². Comme si Abillama voulait dire que l'élément anormal doit être fourni de l'extérieur et que l'œuvre d'art ne l'a pas. Notre univers, dit Toufic, renferme une impossibilité, un dehors sans lequel, il ne restera pas consistant. Chaque univers possède cet extérieur sans lequel il cesse d'exister (comme dans notre univers physique, sous la forme de trous noirs avec leur singularité où la courbure de l'espace-temps devient infiniment large et, l'espace-temps cesse d'exister). Une des façons d'entrevoir cette dimension, selon Toufic, c'est de considérer que les trous noirs bordent notre univers, une fois qu'on quitte l'univers, on ne peut plus retourner. Ils sont en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de l'univers. Les œuvres d'art sont, dans un certain sens, ces 30 cm³ que les artistes réclament ou imposent à l'univers, en insérant quelque chose qui ne lui appartient pas (p.97). Par exemple, la figure de l'actrice Catherine Deneuve dans le film *Je veux voir* de Joana Hadjithoma et Khalil Joreige parcourant les régions touchées par le conflit du juillet 2006, et marchant sur les ruines du village dévasté au sud du Liban, constitue cet élément extérieur. La figure de l'actrice de cinéma introduit de la fiction dans le réel des ruines. Elle est le personnage fictionnel [du cinéma] introduit dans le réel [documentaire], qui fracture ce réel. En ce sens, c'est la fiction qui définit le cadre poétique de l'œuvre en insérant un monde dans un autre par lequel se définit toute œuvre. Pour Toufic, les œuvres d'art sont « extérieur à ce monde », elles sont des univers : les artistes et les écrivains devraient « construire un monde qui ne s'effondre pas deux jours plus tard » (Philip, K. Dick), et éviter d'être aspiré par lui, en se débarrassant du Tout. Toufic cite Nietzsche: « Il faut émietter l'univers, perdre le respect du Tout ». On peut le dire

¹² Dans le film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock, les attaques inexplicables d'oiseaux de toutes espèces sur les habitants de la petite ville de Bodega Bay en Californie constituent ce dehors, selon Toufic.

autrement, il faut émietter l'univers, afin de le recréer autrement. Ce qui peut résister, et résiste à l'expansion de la globalisation, note l'auteur, ce n'est pas le local de chaque pays, mais l'universel des œuvres artistiques, qui présentent chacune un univers qui ne fait pas partie de l'univers en expansion où les êtres humains vivent, mais le bordent.

La lettre d'Abillama envoyée aux participants fait du non-lieu, en l'occurrence l'espace vide, un lieu de manifestation d'une faille, un entre-deux, où l'absence ne peut être pensée sans une différence à soi¹³. La lettre manifeste une sorte d'écart du sensible à lui-même que témoigne le texte du catalogue [la réticence et l'incapacité de parler la langue d'appartenance]. Cette lettre est ce qui travaille sans travail, « cette corporéité indécise qui met du trouble entre les corps, qui crée un *milieu* où s'expose le trouble qui sépare chaque corps de lui-même » (Rancière, 1998a, p.180). Elle introduit un « il » (extérieur) dans le rapport du je (qui écrit) avec le je (qui raconte) qui sépare tout soi de lui-même. Elle rend visible « l'existence d'êtres sans corps, d'êtres faits de mots qui ne coïncident avec aucun corps » (p.193-194). Le moment propre de l'œuvre, dit Rancière (1998a), « c'est l'inscription d'un il entre ces deux je, d'une hétéronomie dans le rapport de l'un à l'autre » (p.180) et qui relève de l'égalité. Selon Sadek, Abillama, par sa demande écrite, tentait d'attirer les autres non seulement pour qu'ils le voient mais aussi pour qu'ils se reconnaissent eux-mêmes dans l'acte même de le voir. Sa proposition était une sorte de recherche d'une reconnaissance mutuelle, mais elle a été réciproque, épaisse, pleine de cicatrices. L'artiste voulait occuper un espace précis dans l'espace de l'œuvre d'un autre participant pour activer son intervention. Mais il laisse le choix au dit participant de fixer l'emplacement de cet espace. Il y a un changement de statut. Participer veut dire

¹³Certes, cet espace vide peut être rempli de milles façons. Serge Daney (1999) nous rappelle que chaque culture fait quelque chose avec cet emplacement vide, l'emplacement où « il existe un autre » (pour paraphraser Lacan). Nul doute que nous allons à la guerre dans le but de remplir cet emplacement, pour un moment donné, avec un seul occupant : l'ennemi. (Serge Daney, *Avant et après l'image*)

également prendre part, partager. Prendre part au fait de diriger et d'être dirigé : exercer la puissance de l'autorité et la subir, ce qui supprime cette autorité. Il y a ici une relation citoyenne basée sur la confiance qui commence par la construction d'un certain collectif, la famille d'artistes. Ce glissement de statut marque un trait d'égalité. En changeant de statut, l'artiste élargit ainsi ses capacités. À partir de cette confiance première dans la capacité de n'importe qui, naît, semble-t-il, la possibilité de redistribuer les rôles de chacun dans la nation.

En insérant un espace vide dans le corps social, Abillama ouvre une brèche permettant l'apparition d'un sujet politique comme une fiction qui vient réaménager la distribution de rôles et d'espaces. Il rend possible la manifestation d'une scène d'altérité, d'une différence à soi. Cette figure instable ou précaire du sujet que nous montre Abillama est prise entre la désincorporation symbolique et la constitution d'un corps nouveau qui définit un mode de subjectivation (Rancière, 2009c, p.331). Ce n'est pas l'intervention artistique d'Abillama qui définit un mode de subjectivation. Ce qui est plutôt signifiant ici c'est cette figure instable de la subjectivation qui, selon Rancière (2006a), « [se nourrit] de la constitution de nouvelles expériences du sensible, de la reconfiguration du temps, de l'espace, du je, du nous [...] qui circulent à travers les arts, sans jamais pouvoir s'identifier au message d'un art militant, dont l'efficacité suppose, le plus souvent, une adhésion préalable aux messages transmis » (p.199). Les opérations politiques de subjectivation, relève l'auteur, consistent toujours à mettre un monde dans un autre (Rancière, 2000c, p.31), à disjoindre la communauté avec elle-même pour reconfigurer ce qui est donné. Cette reconfiguration de données sensibles est ce que Rancière (2009c) qualifie d'opération poétique [de la politique] (p.175).

Ainsi, en réponse à la proposition initiale de l'exposition, on peut souligner ce qui suit : comment résumer ce qui a été interrompu et faire de l'art, maintenant que la guerre est terminée (1975-1991) ? Abillama propose une expérience qui déplace ce point de vue en brouillant ou en dispersant cette ligne de séparation entre un passé et

un présent. Ce qui constitue le sujet ici, c'est la conduite d'un dissensus portant sur l'appartenance, sur ce qu'elle inclut et exclut. Ce déplacement modifie ce qui est pensé et perçu comme « terminé » et interroge plutôt la possibilité de continuer à vivre et à produire de l'art au sein d'une société en guerre perpétuelle. Le travail d'Abillama a été laissé sans titre. Il créait dans les termes de Rancière, une subjectivation sans nom d'un écart entre deux citoyennetés. En cela, *Untitled* ouvre une brèche en créant de nouvelles formes de visibilité de cette même absence, une « forme de visibilité déplacée ».

1.3.2 Les altérations de ressemblance

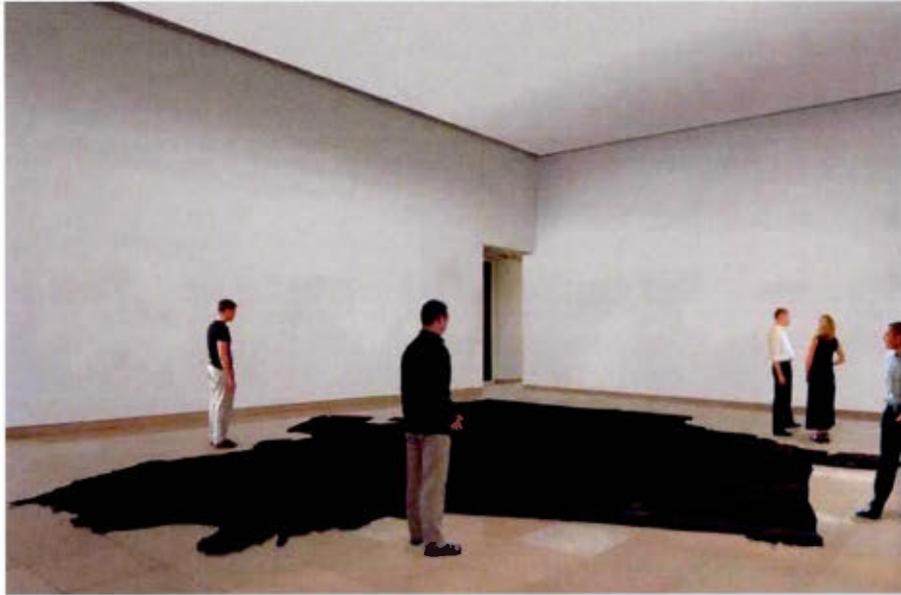
Dans le cadre du *Home Works*, un forum de pratiques culturelles organisé par Ashkal Alwan en 2003 à Beyrouth, l'artiste Marwan Rechmaoui présente l'œuvre intitulée *Beirut Caoutchouc*. Loin d'être une pure représentation de la capitale, selon la description de Sadek (2007), *Beirut Caoutchouc* (Figure 1.3; Figure 1.4) ressemble à une carte gravée dans du caoutchouc noir et placée sur le sol. Elle est constituée de 60 pièces et forme une surface de 8,25x6,75 m avec une épaisseur de 3,25cm. Ce relief est constitué d'entailles traçant les routes et les autoroutes qui délimitent les parcelles des immeubles de la ville. En représentant la cité aplatie, note Sadek (2007), Rechamaoui nous laisse appréhender la ville comme une seule entité. De plus, la carte est assez grande pour être piétinée et assez précise pour offrir la possibilité au déambulateur de repérer un quartier, une rue ou un bâtiment. Quelque temps après l'ouverture de l'exposition, souligne Sadek (2007), elle a été marquée par des traces de souliers et ressemble à un essuie-pieds. En cela, le regardeur n'a pas le sentiment d'être ailleurs, il est ici et maintenant. La perception est incarnée, selon l'auteur, par les résidus corporels dans le lieu de ce qui aurait dû être « un espace de raisons ». Citant Michel Foucault (*Les Mots et les Choses*), Sadek (2007) souligne que la carte de Rechmaoui ne parvient pas à accomplir la promesse d'une rhétorique de la pure représentation. Autrement dit, elle ne parvient pas à remplacer l'entité [la ville de

Beyrouth] à laquelle elle voulait ressembler, comme une sorte de ressemblance à une absence. Il y a de l'écart dans la ressemblance. Celle-ci est une image de quelque chose qui n'est pas là, il y a donc de la dissemblance au cœur même de la ressemblance (Rancière, 2009c, p.441-460).

Si Abillama tente de brouiller la ligne de séparation entre un passé et un présent, Rechmaoui cherche, pour sa part, à défaire l'opposition entre le présent et l'avenir que représente la ville de Beyrouth. Cela est d'autant plus vrai depuis que le projet de la reconstruction a scindé à nouveau la ville, traçant une ligne entre ce qui relève du public et ce qui relève du privé, ce qui était considéré comme commun et ce qui ne l'est plus. Le cas de la nouvelle Beyrouth suggère que sans quitter son sol natal, la ville est devenue étrangère à elle-même (Al-Kassim, 2002). Si pendant la guerre, les habitants de Beyrouth ont été forcés de quitter le centre-ville détruit, le mythe économique de la reconstruction accomplit l'exil des habitants de la ville que la guerre avait commencé. L'opération à laquelle se livre Rechmaoui produit ainsi une altération de ressemblance. L'artiste opère une insertion d'un temps dans un autre : le temps de la promesse (la carte *Beirut Caoutchouk*) dans le temps présent (la nouvelle Beyrouth). En effet, ce que nous propose Rechmaoui, c'est l'élargissement de l'espace public citoyen de Beyrouth comme possibilité d'apparition du sujet politique qui manifeste le litige.

Par ailleurs, en suivant Rancière (2005c, p.63-64), l'enjeu de la distribution entre le public et le privé devient un enjeu politique d'égalité et d'inégalité, entre le juste et l'injuste. Non pas d'une inégalité au sens matériel ou économique du terme, mais d'une inégalité de participation à la vie publique, à la prise de parole et au compte de cette parole en égard à la distribution et à la répartition des parts (Breugh et Coutu, 2006). Au croisement de cette ressemblance et dissemblance, émerge une sorte d'écart comme une ouverture d'un espace effectif, latent car inaccompli et polémique. À partir du non-lieu (l'« image manquante » de la ville), Rechmaoui crée un lieu

comme « système de raisons » et « espace polémique » - une condition de possibilité d'un espace citoyen.



1.3 *Beirut Caoutchouc* (2003) de Marwan Rechmaoui



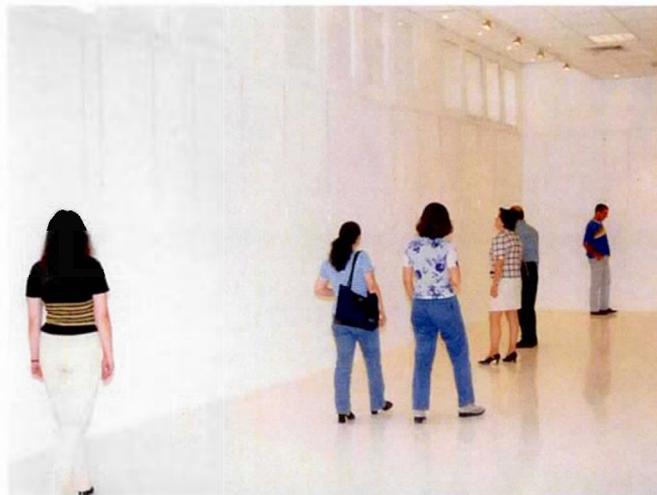
1.4 *Beirut Caoutchouc* (2003)

1.3.3 Suspens : (ni) entrée (ni) sortie

Vers la fin des années 1990, le Centre Culturel Français au Liban à Beyrouth organisait de multiples expositions artistiques annuelles autour de thèmes spécifiques. Pour l'année 1999, on a proposé pour thème « Réaménager un espace de vie pour la communauté » pour lequel j'ai réalisé la performance intitulée *Entrée et Sortie* (Figure 1.5). La proposition des organisateurs semblait vouloir traduire ce que c'est un lieu d'exposition, défini comme un lieu de communauté, un espace de vie. Cette proposition incarnait une présupposition qui semblait anticiper les effets de la performance, renvoyant ainsi à une sorte de réduction du rôle des spectateurs dissout dans la communauté. Le Centre Culturel Français est situé sur la ligne de démarcation est/ouest du pays qui coupait la ville en deux et qui fut pendant la guerre (1975-1991) un lieu de tension où de nombreuses personnes ont été kidnappées et sont disparues. Ce lieu de frontière, ce non-lieu, là où la raison a quitté les hommes qui s'entretuaient et torturaient leurs semblables jusqu'à l'os -, est devenu le lieu d'une faille dans l'expérience de la guerre, un lieu où il n'y a ni entrée ni sortie, un espace voué à l'errance, un labyrinthe. Comment ceci a pu être pensable ? Comment ce lieu, autrefois connu comme un lieu de culture, est-t-il encore possible sans se laisser réduire à une forme d'appartenance communautaire et au trauma de la guerre civile ?

Entrée et Sortie est constituée de 24 images en sérigraphie de dimension 50x70 cm chacune, réparties dans l'espace d'exposition du Centre Culturel comme une séquence de film de 24 images par seconde. À la différence d'une séquence en continue, ces images furent espacées entre elles (ou séparées par un vide). Elles représentent le parcours de six individus d'une *exposition d'images* au centre culturel depuis leur entrée jusqu'à leur sortie. Cette *exposition d'images* représente, elle aussi, les mêmes images des individus qui ont parcouru l'espace d'exposition du centre. Comme si ces individus étaient devant des miroirs qui retournaient leur image -, « je me vois me voir » disait Lacan, mais il n'en est rien. Le spectateur est toujours entre -,

entre le lieu et l'image du lieu, entre les images et les corps en circulation. *Entrée et sortie* configure un espace fictionnel. Il s'agit d'une exposition qui s'est réalisée à deux moments. Le premier, c'est le moment où j'ai invité le public à une exposition d'images au Centre Culturel Français dans un espace vide (Figure 1.5). Un groupe de six individus répondait à l'invitation. Il y a quelques années, l'espace a été réaménagé par le centre culturel pour devenir un lieu d'exposition. Les individus parcouraient l'espace librement, mais par tâtonnement. Ils l'exploraient, l'inspectaient. En errant ici et là, ils pouvaient, s'ils voulaient, construire le récit des possibles images, lié chacun à sa propre expérience de ce lieu ou un autre lieu, de ce temps là ou un autre temps. Lors de la circulation des individus dans l'espace, j'ai effectué plusieurs séquences de photos. Durant la séance de prise de photos, un passant se mêle aux autres individus. Ils sont sept dont les prénoms sont: Marie, Tony, Nisrine, Ayad, Rose, Danielle et Inas. Les photos prises suivent le parcours des individus dans le lieu, leur déplacement.



1. 5 Entrée et Sortie (1999) de Bernard Haddad - [premier moment]

J'ai fait développer 24 photos en deux copies. Puis, en redimensionnant chacune des photographies de la première copie, j'ai pu insérer à l'intérieur de chacune des photographies de la deuxième copie, celles qui correspondaient à l'endroit où se

trouvaient les individus (Figure 1.6). Ces nouvelles 24 images sont toutes imprimées en sérigraphie et sont accrochées sur les murs comme une seule séquence d'images de film espacées entre elles. Cela ralentit le temps de cette séquence et permet une circulation non linéaire ou aléatoire. Cet espacement génère également une « entrée » [l'image] et une « sortie » [l'espacement] entre chaque image, qui définit l'espacement effectif pour une circulation aléatoire (Figure 1.7).



1. 6 *Entrée et Sortie* (1999) [sérigraphie]



1. 7 *Entrée et Sortie* (1999)

À la demande de certains des individus, j'ai suspendu l'inscription et l'affichage de leurs noms complets. Le refus de rendre visible le nom m'amène à me questionner. Ils acceptaient de rendre visible leur photo mais sans rendre visible ou audible le nom. J'étais saisi par ce moment d'hésitation des individus. Il fait appel à un passé troublant de notre histoire qui continue d'exister au présent. La guerre est supposée être terminée depuis près de dix ans. Comme si cette hésitation traduisait une certaine continuité entre le passé et le présent. Au temps de la guerre civile (1975-1991), afin de pouvoir traverser la frontière entre un quartier et un autre, une rue et une autre, les citoyens spéculaient pour éviter de montrer leur carte d'identité aux barrages lorsqu'ils se déplaçaient, car le fait de dévoiler son nom ou son prénom, son lieu de naissance ou de résidence, sa confession [qui est inscrite sur la carte d'identité], était une question de vie ou de mort. Après l'accord de Taëf en 1989, supposé mettre fin aux activités criminelles des différents acteurs de la guerre civile, des centaines de citoyens ont été portés disparus ou kidnappés, leur sort continue d'être ignoré par les autorités du pays et le pouvoir en place. Rendre compte de cette faille, c'est considérer ces hésitations non pas comme le reflet d'un passé traumatique qui se poursuit au présent, mais plutôt repenser la condition de possibilité de vivre dans une guerre perpétuelle encore présente.

Il était donc important pour moi de rendre visible cette réticence des individus. *Réaménager un espace de vie pour la communauté* c'est d'abord, s'interroger sur les failles et les divisions qui tissent cette communauté dans un lieu qui n'en est pas un, un non-lieu, une frontière, pour réinventer la forme de vie. Certains ont manifesté leur refus, d'autres restaient réticents. Nisrine, Marie et Rose acceptaient de rendre visible uniquement leur prénom. Par contre, Tony, Ayad et Inas refusaient de rendre public leur nom. Mais tous se mettaient d'accord pour afficher uniquement les initiales. En temps de guerre, certains corps ont été trouvés morts tués, et leurs identités, pour une raison ou une autre, restaient inconnues, ou encore, les autorités ne divulguaient en public que leurs initiales. Pour intituler les images, j'ai choisi les initiales de chaque

individus, selon leur apparition respective dans la photo, par exemple: « In, Ay, Ma, To » pour Inas, Ayad, Marie, Tony - qui serait le titre de cette image.

Le second moment de l'œuvre se manifeste lorsque j'ai exposé les images de sérigraphies dans le même espace d'exposition. Le spectateur est à la fois à l'extérieur et dans l'espace - à l'extérieur de l'espace qu'il voit dans l'image, et dans l'espace puisque l'image montre l'espace dans lequel il circule et circulent d'autres spectateurs (Figure 1.8; Figure 1.9).



1. 8 Entrée et Sortie (1999) - [second moment]



1. 9 Entrée et Sortie (1999) - [second moment]

Le spectateur est au milieu des images comme les images sont au milieu de lui. Il est toujours « entre », entre des images qui semblent être, à la fois, possible et impossible. Le spectateur qui croyait être le sujet du regard, en devient tout à coup l'objet : « Il n'existe point là d'endroit qui ne te voie », écrit Rilke¹⁴. Il n'y a ainsi, ni entrée ni sortie. On est dans un labyrinthe. Quelle forme de vie peut-on envisager dans un labyrinthe, en l'absence des points de repère fixes sans lesquels on ne peut pas s'orienter dans l'espace ? *Entrée et sortie* ne propose ni d'entrer ni de sortir. Elle suggère qu'une fois qu'on est à l'intérieur, on ne peut plus sortir sans être gravement affecté, qu'on ne peut plus s'en sortir seul. Ce tissage fictionnel entre, d'une part, l'occupation d'un espace vide [autrefois un non-lieu], et d'autre part, la confrontation du corps à une image irréaliste possible/impossible, produit une modification du regard et change la disposition des corps dans le lieu qui transforment à leur tour l'espace parcouru. Ce tissage sensible crée une double tension qui se manifeste par un écart infranchissable, un *suspens* entre le corps et l'image du corps, le lieu et l'image du lieu qui se maintient tout au long du parcours des spectateurs de l'espace. Ce suspens permet l'ouverture d'un espace de fiction entre la corporéité et l'absence de corps.

En procédant librement ou par un aller-retour à travers les images, le spectateur agit comme s'il effectue un retour dans le passé ou un « aller » vers le futur. Il garde la trace de son déplacement antérieur et peut envisager la possibilité d'un déplacement futur dont il peut se défaire à n'importe quel moment de son parcours. Son déplacement ne modifie pas le passé, mais peut changer son rapport au passé. En revanche, il peut voir clairement le tracé du futur déplacement en modifiant sa trajectoire sans nécessairement s'y soumettre. Il y a un passé dans le présent et un futur dans le présent¹⁵. Il y a ainsi co-présence de temporalités différentes. Il y a

¹⁴ Rilke, R., M. (1908). *Sur un torse d'Apollon*.

¹⁵ Dans *L'image-temps*, Deleuze (1985) relève qu'il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. La simple succession affecte les présents qui passent, mais

encore une sorte de matérialisation du passé et du futur dans le présent, une matérialisation du temps dans l'espace. Le temps se fait espace, le « temps-espace » d'un chronotope. En parcourant les images les unes à la suite des autres, les spectateurs partagent un temps et un espace, un univers d'images et de paroles, un univers sensible pour dessiner un certain visage de communauté. Ils construisent une communauté précaire qui ne se définit pas en termes d'identité commune, mais en termes de partage d'égal à égal. Les spectateurs circulaient entre les images accrochées et le lieu même où elles ont été prises, comme si les corps en circulation créaient un espacement entre le lieu et l'image du lieu, ce lieu « ici » et un autre lieu, entre les images et les corps, mais aussi entre une image et une autre, entre « maintenant » et un autre temps.

Après avoir examiné les espaces « entre » ou les espaces d'écarts qu'explorent et qu'occupent certaines pratiques artistiques, il convient d'étudier maintenant comment ces espaces opèrent à la croisée des deux lignes de partage de la thèse, les conflits et le Web ? Qu'est-ce qui les définissent ? Comment repérer leurs espaces de circulation ?

1.4 Aux croisements des conflits et du Web

Les deux lignes de partage de données qui traversent cette recherche sont celles des conflits et du Web. Cependant, ces deux lignes ne s'opposent pas. Il s'agit plutôt de penser leur entrelacement par la circulation des paroles et des images. En ce sens, cette recherche consiste plus à cette rencontre sensible entre les paroles et les images, qu'à penser les conflits et le Web comme étant deux mondes parallèles : l'un réel et l'autre utopique ou illusoire. Le fait de considérer le Web comme un type d'espace commun et l'archive Web comme une sorte de configuration du sensible commun, cela ne devrait pas laisser ignorer ou éclipser l'espace commun physique ou matériel

chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même (p.54-55).

par l'espace Web. C'est au croisement ou à l'intersection des deux espaces, du Web et des conflits physiques, qu'il est important de porter la réflexion en prolongeant et en réaffirmant leur connexion politique et sociale dans l'espace matériel et symbolique.

Pourtant, cette rencontre demeure litigieuse. Toute configuration de données sensibles peut être pensée comme étant un arrangement de signes et de traces, autrement dit, comme étant une certaine manifestation poétique qui met de l'écart entre les images, les mots et les corps. Il s'agit de voir comment dans un espace donné on pense et on relie telle ou telle expérience de la guerre, de repérer les espaces de circulation qui donnent à voir un espace commun paradoxal non consensuel, un espace d'écart ou un *espace « entre »*, c'est-à-dire aussi un espace de division, de dissensus.

Dans cette perspective, je m'interroge sur les modes de perception et de pensée qui sont en écart ou dissensuels par rapport à ceux des logiques dominantes. Le terme conflit doit être entendu au double sens du sensible et du perceptible. Sensible, parce que le conflit dont il est question renvoie à une certaine différence à soi, un écart entre le sensible et le sens qu'on peut lui donner, un conflit entre des régimes différents de sens. Perceptible, parce que le conflit porte sur le « commun », sur l'existence d'un certain commun comme disait Rancière (2000b), sur « qui » est apte ou non apte à parler ou discuter de ce commun, sur ce qu'un certain ordre symbolique considère comme commun ou non commun, un conflit entre deux mondes perceptibles. Le conflit entendu comme « mécontente » (Rancière (1995) est ce qui fait actualiser la « contingence de l'égalité » des êtres parlants en y inscrivant le litige (p.38-39). Si l'objet du Web est le donné (*Data*) ou les données, il en résulte, à travers cet entrelacement, un conflit sur ces « données », sur une situation donnée, qui produit une série d'altérations advenant du fait que le Web et les conflits sont des espaces composites, c'est-à-dire qu'ils sont ouverts au champ des possibles et de ses altérations. Ces altérations du donné définissent ce qu'on peut nommer les opérations. Or, que veut dire « opérations » ?

En suivant Rancière (2003), celles-ci constituent un ensemble de normes et de conventions définies par des liens entre les perceptions, les actions et les affects - une sorte de « partage du sensible ». En ce sens, ces opérations sont instables. Et leurs instabilités ne se déduisent pas de la propriété matérielle et technique - en l'occurrence ici Internet (ou l'interconnexion de réseaux et les applications qui en découlent). L'instabilité des opérations est le produit de l'histoire et de la société dont la vie ordinaire des usagers anonymes d'Internet, avec ses détails infimes en constituent le moteur. Internet, avant d'être un système connectant des machines, est un système de connexion de signes, un arrangement de signes fait de mots et de phrases mises ensemble par des êtres de paroles tissés de pensées, de perceptions, d'actes et d'affects. Ce sont donc des intensités sensibles qui fondent cette connexion. Ces intensités sensibles la fondent dans la mesure où elles ne sont pas des corps propres, mais des « quasi-corps », des « blocs de paroles » circulant à travers le réseau Internet. Cependant, pour penser l'instabilité du Web, il me semble qu'il est pertinent de tracer une autre voie que celle du changement du support technique dû aux avancées technologiques. Cette dernière entretient une approche qui se réfère aux pannes ou aux erreurs du système, orientée vers le perfectionnement de ses moyens, la hiérarchisation de ses phénomènes. La voie du sensible, à laquelle je m'intéresse, implique un processus contingent (aléatoire et incertain) de l'expérience sensible perçu à travers les techniques de production et les types d'affects qu'elles produisent. La technique ici est tournée vers la dispersion et la dé-hiérarchisation des phénomènes, des images et de la circulation des données en gommant les frontières tracées par la domination entre le privé et le public. Les usagers seront le moteur de ce processus.

Depuis l'avènement d'Internet, l'instabilité du Web, constituait une menace pour la mémoire, l'histoire, la communauté et la connaissance étant donné la problématique qu'elle pose à la conservation et à la préservation (la perte de données, les changements constants de supports mais aussi des données). Des notions comme

fragment, code informatique, indexation, flux, mouvance, accès, accélération et progrès témoignent de cette instabilité. Mais l'accélération à travers les techniques ou l'accélération des techniques ne va pas toute seule. Comme le note Derrida (1996), elle est liée à tous les processus politiques et économiques. Cependant elle est indissociable d'une nouvelle temporalité de techniques (p.72). Je considère que l'instabilité de l'archive Web est traversée de part et d'autre par des données sensibles et des rapports perceptibles - ce qui est vu ou non-vu, dit ou non-dit, ou pensé par un sujet. Ce qui rend l'archive Web instable, selon moi, c'est qu'elle articule des données sensibles faite par des sujets. Un sujet, dit Rancière (1998a), est un « entre-deux » : « entre plusieurs noms, statuts ou identités; [...] entre l'homme de l'outil et celui de l'être parlant et pensant » (p.119). C'est quand ce sujet tente d'articuler une faille qui transforme le lieu des données reçues en lieu de « démonstration polémique » (p.117-118), qu'il se crée des intervalles, des espaces entre plusieurs identités – « un processus de désidentification ou de déclassification » (p.119). Rancière appelle cela un « processus de subjectivation ». Une subjectivation politique est, selon l'auteur, une reconfiguration polémique des données communes (Rancière, 2000c). Ainsi, l'archive web fait appel à des dispositifs spécifiques de perception et d'organisation de ces données sensibles. Elle permet la mise en place de « dispositifs singuliers de subjectivation » (Rancière, 1995, p.139). Il convient également d'aborder la notion d'instabilité du Web du point de vue de l'instabilité du contexte dans lequel vivent les gens, d'ici et d'ailleurs.

La circulation des paroles et des images sur Internet peut être saisie par n'importe qui. Et l'écriture qui y circule n'a pas de destinataire spécifique, ni de lieu spécifique. Elle peut apparaître n'importe où, s'adresse à tous et à n'importe qui en même temps. À la différence des discours politiques destinés à un public spécifique pour contrôler ses affects et produire tel effet en telle circonstance nécessitant un lieu propre, l'écriture apparaît, selon Rancière (1998b), comme « une mise en scène particulière de l'acte de parole » (p.82). Elle vient troubler l'ordre du discours qui se donne

comme légitime. L'écriture sur le Web n'est pas une sorte de voix sortant d'un corps et portant un nom qui devrait correspondre à une place et à une fonction. Par contre, elle n'a pas de corps, mais des « quasi-corps », ces « blocs de paroles » (Rancière, 2000b, p.63) susceptibles d'apparaître en tout lieu et à n'importe quel moment. Cette apparence porte en elle une puissance effective quand elle s'inscrit dans le champ de l'expérience commune « chez ceux qui savent partager avec n'importe qui le pouvoir égal de l'intelligence » (Rancière, 2005c, p.106). Elle n'a pas de lieu que le lieu même de l'écart, du dissensus. L'écart entre le lieu d'inscription de cette puissance et le lieu où elle est ignorée, occultée. Le sujet qu'elle rend visible est politique. Il est cet « acteur intermittent », qui apparaît et disparaît, interrompt puis recommence à nouveau par intervalles. Le sujet de cette apparence est virtuel : « [Il] a des moments, des lieux, des occurrences et dont le propre est d'inventer au double sens, logique et esthétique, des arguments et des démonstrations pour mettre en rapport le non-rapport et donner lieu au non-lieu » (Rancière, 1995, p.127) - il invente ainsi « un nouveau lieu, l'espace polémique d'une démonstration qui tient ensemble l'égalité et son absence » (p.128). Et cette invention s'opère dans les formes d'apparence du peuple (p.126-127). Cette écriture opère toujours par déplacement. Ses manifestations sont inattendues, précaires et contingentes. C'est cette contingence qui s'exerce dans un rapport conflictuel sur des données communes en direction d'un certain mode de subjectivation, qui est l'opérateur de ce déplacement. Autrement dit, c'est parce que la subjectivation est instable que l'archive Web peut également être considérée instable et cela engendre une complexité. Comment mettre en rapport ce qui est vu, dit, fait ou peut être fait ? Il s'agit non pas de saisir la totalité, mais de travailler sur une combinaison de données de l'archive Web dotées de textures sensibles en tant que processus.

1.4.1 La transgression dans d'autres lieux

Le Web incarne une archive inscrite sur un support technique d'enregistrement et de mémorisation - une trace extérieure voire temporaire. La perte et l'effacement se sont transformés dans ma pratique en un désir de se réappropriier la mémoire à travers l'archive et la mémoire des autres portées par le mouvement du flux Web - une sorte de transgression dans d'autres lieux. Cette réappropriation devient « une manière d'entrer dans un univers de parole qui était l'univers des autres » (Rancière, 2009c, p.613). C'est quand « un sujet se constitue en prenant les phrases d'un autre, les phrases par lesquelles cet autre constitue son rapport à soi, pour défaire le rapport identitaire à soi, dans lequel cet autre l'enfermait » (Rancière, 2000c). Elle se manifeste dans la construction d'un certain type de récit qui fait « entendre des paroles en tant qu'elles construisent un monde et non pas reflètent un monde ou expriment une situation » (Rancière, 2009c, p.646). Elle peut être lue comme une capacité qui se concrétise sous formes collectives (p.582). Ou encore, comme le dit Derrida (1988), « La mémoire est endeillée par essence » (p.51), alors que son deuil est impossible (p.53), car la trace de l'autre est imprimée à l'extérieur. On ne peut pas l'intérioriser, elle se trouve au carrefour d'autres mémoires et d'autres traces. Dans son roman *Anima*, Wajdi Mouawad (2012) suggère que « la mémoire de l'exil et de l'exilé, peut être ne se fait pas à travers le pays perdu, mais au contraire, elle se fait à partir du pays de l'exil en tant que tel [où] la mémoire resurgit et le ramène à un fondement qui est le sien, qu'il n'aurait jamais pu découvrir qu'en passant à travers le territoire de l'autre, la langue de l'autre ». La perte des archives dans mon expérience de vie, m'amène à investir d'autres archives qui fonctionnent comme mémoire. D'une certaine manière, l'archive Web est devenue pour moi un lieu où s'entrelacent les mémoires individuelles et collectives - une sorte de mémoire externe, une archive comme mémoire sans toutefois confondre l'archive avec la mémoire.

1.4.2 La contingence de l'espace commun

L'archive Web est constituée de plusieurs types de documents fragmentaires, de paroles et d'images partagés et liés entre eux de diverses façons et entre les communautés Web. Ces paroles et ces images fluent, se connectent et coexistent dans un même espace commun, mais sont distribuées dans divers espace-temps. Dire qu'il y a coexistence, c'est reconnaître qu'il y a plusieurs temps simultanés (Bergson, 1922; During, 2010). Mais cet espace commun ne peut être simplement la coexistence de paroles et d'images, c'est-à-dire leur existence simultanée. Il est surtout leur existence paradoxale, marquée par une tension qui se constitue dans un rapport polémique, litigieux et portée sur les partages de temps, les différentes manières d'être dans le temps, c'est-à-dire qu'il y a toujours un temps dans un autre, un présent qui répète un passé et un futur dans le présent. Repenser cette coexistence paradoxale de plusieurs manières d'être, c'est accueillir au sein du monde sensible, la co-présence de temporalités différentes dans un même temps, autrement dit, la coexistence des possibles du temps en dessinant la carte de ses altérations.

Les paroles et les images portant sur la représentation des conflits sur le Web proviennent de diverses sources et leur circulation s'effectue à travers divers espaces Web comme les médias, les organisations, les blogues, les réseaux sociaux, les sites personnels, les individus. L'archive Web me semble fondamentalement un lieu de parole ou de circulation de la parole et des images. Elle articule, entre autres, des données sensibles, subjectives. C'est un lieu qui n'est pas fondé uniquement sur le commun des communautés, mais un lieu, où l'espace des anonymes pris comme espace de contingence, insère au cœur de la communauté des séparations et des divisions, des objets litigieux et des sujets de litige capables d'interrompre le cours présent des choses données et d'instituer un écart. Cet écart peut être compris comme un espacement, un « entre » ou encore un *espace* « *entre* » qui constitue le litige. L'espace de circulation se transforme ainsi en espace de manifestation de sujets

capables d'articuler une pensée inscrite dans la texture sensible de l'expérience qui circule sur des pages, en attente d'être portées ailleurs, énoncées autrement. La contingence des anonymes n'est autre que celle de l'égalité et de la forme d'« apparence du peuple » comme communauté virtuelle constituée de mots déliés de leurs corps. Elle se désincorpore à travers une écriture dissensuelle, des fictions, qui autorisent la reconfiguration des données communes, des temps et des espaces donnés.

La remise en question des temps et des espaces donnés a son ancrage dans l'expérience libanaise des espaces publics qui sont réduits sinon substitués par des espaces confessionnels, eux-mêmes gérés par les puissances économiques locales et régionales, ruinant tout possible commun. La contingence virtuelle me permet de repérer et d'interroger des espaces de circulation qui donne à voir un espace commun non consensuel. Repérer et interroger ces espaces de circulation, c'est renoncer au « consensus », défini comme « l'accord du sens avec le sens : l'accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens » (Rancière, 2005a, p.8) et s'engager dans la construction des scènes de « comme si », ces scènes polémiques qui mettent en question la carte du donné. Tracer la carte de ces scènes, c'est construire la cartographie des déplacements et des altérations, autrement dit, la « cartographie des possibles » (Rancière, 2012a, p.151), de ce qui est perceptible et pensable au sens de Rancière (1998a) et se prêter à la construction des « cas d'égalité » (p.117) qui transforment le non-lieu des données reçues en lieu d'une démonstration polémique.

CHAPITRE II

LA MÉTHODOLOGIE

2.1 Celui qui vient après

La guerre au Liban est toujours présente. Ses traces de violence interdisent l'oubli et appellent à la vengeance. Il ne s'agit pas de remonter à une certaine origine, mais de se placer sur une ligne temporelle, dans un processus qui continue, une « dynamique propre » du présent (Rancière, 2013), où existent plusieurs types de configurations sensibles. Réexaminer cette dynamique, c'est se placer du point de vue de « celui qui vient après », là où il n'y a ni commencement ni fin. Mais « venir après », n'est ni venir après le sujet, ni après l'événement ? Rien ne vient après le sujet, dit Rancière (1989). Après le sujet, c'est toujours le sujet. On arrive dans ce monde où il y a toujours un avant et un après. On arrive quelque part au milieu, au milieu de l'événement, quelque part au présent, dans le présent. Cela ne veut pas dire qu'on est incapable de penser le passé ou le futur. Il y a un passé dans le présent et un futur dans le présent : il y a un passé dans le présent qui change le rapport du présent au passé. Loin de faire venir le passé au présent comme souvenir

qui se referme dans une nostalgie, il est question d'un passé qui vient perturber le présent avec sa singularité de « corps étranger » où tout présent est constitué de multiples temporalités différentes ; il y a un futur dans le présent : non pas un présent tourné vers le futur, mais un futur qui se matérialise au présent, dans le présent. L'événement est ainsi une véritable rupture dans le tissu commun permettant un nouveau « partage du sensible », un partage de ce qui est perçu, nommé et pensé, une nouvelle « distribution des possibles ». Ce qui est possible ouvre l'espace à d'autres types de distributions, de connexions et à un autre présent. Le possible est ce qui est pensable, « réel », une sorte d'existence « en excès » (Rancière, 2012a) par rapport à ses conditions qui renvoie à un autre monde possible (p.253). Cet excès par lequel des corps peuvent s'approprier des mots qui ne sont pas les leurs pour défaire le rapport identitaire à soi. Il forme des blocs de paroles circulant sur Internet dont n'importe qui peut s'emparer pour décrire un cas, mettre en récit ou en fiction son vécu, le déplacer, le transformer. La fiction, selon Rancière (2008) invente des événements sensibles qui créent des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et des affects (p.72) ; des « suspensions » (Rancière, 1998a), c'est-à-dire des existences sans corps ou comme corps étranger qui introduisent un trouble dans les corps, perturbent les conditions normales de l'expérience sensible (p.190-191) ; ou encore des « interruptions » qui ramènent chacun à son aventure propre : « Qui es-tu, toi qui parles ? Que veux-tu dire dont tu désires être le sujet ? » (Rancière, 2009d). Il n'y a d'événements que dans l'après-coup, dans le chemin fait (p.26-29). La construction de la méthodologie de recherche s'inscrit dans cette dynamique du présent permettant d'ouvrir un espace et un temps qui modifient la configuration et la distribution des possibles. Dans la section qui suit, je tenterai d'explicitier l'espace-temps du déploiement de cette dynamique.

2.2.1 Temps, espace, distribution

L'objectif de la recherche est motivé par le besoin de chercher et de repérer les dynamiques et les espaces de circulation des paroles et des images portant sur la représentation de conflits internationaux contemporains accessibles sur Internet par les différents moteurs de recherche. Ce travail a commencé par une recherche suite à un événement réel - la tragédie de juillet 2006 -, et en réponse à une situation réelle vécue comme une sorte de séparation entre les citoyens qui se trouvent dans les régions bombardées et ceux de la région non touchée. Comme le note Sadek (2008), la ligne de séparation tracée par les Israéliens n'était pas la seule à travers le territoire libanais. Le récent conflit de 2008 qui a opposé les deux clans du « Futur » et du « Hezbollah » créait une autre ligne de séparation. Nous, les Libanais, nous avons tracé une ligne similaire auparavant à plusieurs reprises : des lignes qui permettent à des clans d'observer la destruction de l'autre et de revendiquer la victoire, mais aussi des lignes qui font de chacun d'entre nous des témoins ou plus précisément des « témoins qui en savaient trop » (Sadek, 2008). En 2006, Le sud Liban était coupé du reste du pays et du monde pendant 33 jours dans une sorte de « clôture radicale » pour utiliser les termes de Jalal Toufic (2011) rappelant les lignes de la guerre civile prolongée (1975-1991). Cette coupure « absurde » a fait briser la contradiction entre l'affirmation de la promesse enchantée d'un monde sans frontières de la libre circulation entre autres des personnes et les pratiques de contrôle des frontières, celles qui définissent les catégories de gens qui peuvent ou ne peuvent pas aller là. Et cette absurdité, rappelle Albert Camus (1942), naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde (p.46).

Je me suis lancé à corps perdu dans un processus de travail qui ressemble plus à une aventure, c'est-à-dire, une position que l'on peut qualifier d'instable, d'incertaine, une sorte de plongée dans les archives Web des conflits. Ce qui laisse une large place à l'imprévu, à l'inattendu, à l'indéterminé. Le fait de travailler aux carrefours des deux lignes de partage, les conflits et le Web, oblige à composer avec les risques des tours

et des détours d'une histoire collective au Liban qui n'a pas été encore écrite. Autrement dit, c'est partir d'une position instable. Cela suppose de prendre en compte une troisième ligne de partage, celle du possible ou des possibilités et s'intéresser à ces micro-événements sensibles qui tissent la vie des anonymes. La ligne du possible est celle des altérations qui adviennent dans un espace composite, c'est-à-dire dissensuel où il y a différentes temporalités d'un même présent. Cette ligne n'est ni présente, ni absente, elle est tout simplement latente. Elle peut apparaître à n'importe quel moment, réactiver les difficultés à travers lesquelles un événement fait histoire. Mais cet apparaître ici n'est pas celui des illusions, il est fait de trous, de failles ou de fissures qui sont des traces à travers lesquelles on peut suivre les tensions qui font histoire. Dire qu'il y a événement qui fait histoire, c'est reconnaître que l'événement n'est pas un point de l'espace-temps dans le sens physique du terme, qu'on peut calculer ses coordonnées et déterminer sa position. Il est fait de plusieurs temporalités différentes du même temps, de plusieurs micro-événements sensibles.

Il y a plusieurs types de présentations sensibles dans un même temps, plusieurs manières d'être, plusieurs vies dans une même vie, qui peuvent coexister même si parfois elles sont paradoxales. Penser le temps avec ses différentes temporalités, c'est le penser non pas comme identité, mais plutôt comme récit. Le temps se construit par le récit (narration construite) et non à partir d'une certaine identité constituée ou assignée. Il se fait espace, « l'espace des mots » (Mallarmé). Cette spatialisation des mots signifie également une spatialisation du temps. Le temps se trouve dans l'espace sans s'y dissimuler. Tous deux coexistent. Il y a une matérialisation du temps dans l'espace que l'on peut qualifier, à la suite de Bakhtine (1978), de « chronotope ». Spatialiser le temps, le distribuer dans l'espace, le construire comme espace, c'est-à-dire le construire comme fiction. Selon Rancière (2012a), « l'espace est ce qui instaure une coexistence », c'est un « médium de distribution » (p.104). Ce qui donne au récit, à la fiction une texture singulière où coexistent, se condensent des événements sensibles redistribuant les formes de

l'expérience sensible. C'est aussi une façon de dire que l'« événement ne peut se définir qu'à l'intérieur d'un système complexe de temporalités » (Farge, 2002). Il opère une transformation de données communes au sens de Rancière, c'est-à-dire, il modifie la carte du visible, du dicible et du pensable. Il y a toujours cette tension entre l'événement qui dit ce qui se passe et l'événement qui opère une transformation dans le paysage du sensible. Repérer dans chaque situation ce qui fait paraître les différentes temporalités des sujets, c'est repérer ce qui fait, au sens discursif, un « événement de parole », une parole qui fait scène, c'est-à-dire « la saisie des corps parlants par des mots qui les arrachent à leur place » (Rancière, 2009c, p.66). Un événement de parole c'est aussi un « événement égalitaire » qui fait une différence dans une situation, un *espace* « entre » en rupture avec l'ordre commun imposé. Ce qui m'amène à investiguer non pas le Web ou les conflits, mais leur embranchement, leur intersection par la circulation des paroles et des images et les partages du temps caractérisant le fondement de l'Internet¹⁶. Pour cela, il s'agissait pour moi de chercher, au cœur de cette bifurcation, des « points de réel » vérifiables (matériels), à partir desquels s'opèrent les distributions, s'ouvrent des possibilités nouvelles. Ce sont donc des redécoupages de l'espace matériel et symbolique qui permettent d'ouvrir une brèche dans le présent ici et maintenant.

2.2 L'organisation de la recherche

Afin d'organiser la recherche tant sur les plans théorique et artistique, j'ai constitué la thèse autour de trois espaces qui sont en constante bifurcation : l'espace de recherche, l'espace de création, et l'espace entre. Ce processus de conceptualisation met en perspective également trois positions: celle de l'usager-

¹⁶Démonique Cardon rappelle qu'Internet à une histoire ancienne qui remonte aux années 1960 différente de celle plus récente qui tente de réduire la naissance d'Internet aux liens militaires d'Arpanet des années 1990. Il y a au fondement d'Internet, l'idée du partage de temps, de l'information et du savoir.

témoin, celle de l'artiste et celle du chercheur. L'aller-retour entre les espaces développés dans la recherche permet de se déplacer entre ces trois positions. C'est la dynamique entre ces différents espaces qui constitue le moteur de cette recherche.

Le processus de construction du travail cherche à lier le temps de l'expérience vécue et le temps comme structure symbolique dans l'expérience des individus, permettant de déplacer ce temps vécu. Ce processus a pris une multitude de directions et de pistes souvent dispersées qui passent par des textes, des images et des discours polémiques appartenant à différents registres qui prennent en compte le conflit sur le donné, sur des données communes, à l'intersection du politique, du social, de l'économique, du culturel, des conflits et du Web. Il est provoqué par les rapports et les résonances entre un texte et un autre, un sens et un autre. Par exemple, la manière dont une source ou un lien renvoie à un autre, une expérience qui résonne dans une autre, voire des moments et des lieux, qui, loin de refléter une condition, manifestent plutôt des capacités qui transforment le dispositif dans lequel est prise la machine médiatique. Cette voie est intimement attachée à la structure symbolique dans l'expérience des individus. La circulation des paroles et des images sur Internet se rapportant à la guerre de juillet 2006 provenant des médias traditionnels et électroniques, des organisations locales et internationales, des blogues et des sites personnels constitue une partie prenante de cet événement.

Cette recherche explore donc les espaces de circulation des paroles et des images pour enfin questionner leurs rapports à l'histoire collective. Loin de réduire celle-ci à une collection de faits et de souvenirs, il s'agit de savoir ce qui s'est vraiment dit et ce qui a circulé sur Internet comme des mots, des images, des paroles et des discours. Mais il est également important d'être attentif aux déplacements qui s'opèrent, voir la possibilité d'émergence d'une pensée en écart avec le donné à travers des phrases, des commentaires, des notions, des signifiants et des significations, des discours polémiques, ce qui au bout du compte pouvait faire consensus ou rupture. Le donné est pensé ici en termes de « division de données », une sorte de transversale

constituant une ouverture d'un champ de possibles. À cet égard, cette activité est tournée vers la reconfiguration de données sensibles - une opération poétique. Il ne s'agit pas de remonter à l'origine du conflit, c'est aux points de croisement - là où les frontières se perdent, que cette dynamique de la « transversalité » devient un opérateur de déplacement tourné vers la constitution d'un certain monde commun. Elle est transversale par le fait qu'elle nous expose aux risques de l'imprévu et nous confronte à la surprise.

2.2.1 L'espace de recherche

Il constitue le terrain d'exploration et d'expérimentation des données de la recherche. C'est le moment où je me suis plongé dans les archives Web afin de repérer les dynamiques et les espaces de circulation des paroles et des images, portant sur la représentation du conflit de 2006 au Liban accessibles sur Internet par les moteurs de recherche.

Dans un premier temps, j'ai cherché par le biais du moteur de recherche Google, à retracer la circulation des images et des mots des conflits et à suivre les trajets de certaines images et mots du conflit, voire ce qui est en jeu dans cette circulation - ce qui se passe, à travers lesquels quelque chose comme du collectif se construit. Cette activité est conçue comme un processus par lequel j'ai privilégié en particulier les données à textures sensibles. Retracer, c'est faire le récit, narrer, décrire mais aussi tracer des pistes. Suivre, c'est emprunter un chemin, s'engager, ou s'aventurer en prenant des risques. Ces deux opérations premières prennent tout leur sens par l'attention aux saillies. Ce qui fait saillie, « force à penser », disait autrefois Deleuze. Afin de rendre compte de ce qui se passe, il convient de s'intéresser aux modes de perception de l'expérience. Mais aussi, il convient d'être attentif aux déplacements qui s'y opèrent, à ce qui fait rupture dans l'expérience, voire quelque chose de nouveau qui apparaît et qui n'existait pas ailleurs.

Depuis le conflit de 2006, j'ai accumulé ainsi de nombreuses informations reliées à cet événement, consulté des archives officielles, publiques et d'autres appartenant à des organisations locales et internationales. En 2008, j'ai décidé de faire retour sur cet événement et j'ai monté un dispositif paramétrable de visualisation d'images (séparant les images des textes), une sorte de moteur de recherche qui permet la visualisation de données d'images à partir de l'archive Web. C'est d'abord à partir de ce dispositif que j'ai essayé de retracer la circulation des images et des paroles du conflit et de suivre leurs trajets pour ensuite identifier, définir et vérifier les sources, les dispositions et les choix des images, voire les analyser.

Certes, ce processus de recherche retourne de nombreuses images. Je n'ai retenu que trois types d'images. Le premier type d'images intitulé *non-retour ou détour*. C'est une série d'images prises dans le quartier Haret Hreik de la banlieue sud de Beyrouth montrant des pancartes posées sur les ruines des immeubles et sur lesquelles est inscrit l'expression *The divine victory*. Le second type, nommé *ce qui est en excès*, est un ensemble de photographies d'immeubles qui ont survécu à la destruction. Après avoir effectué plusieurs essais de recherche (entre 2010 et 2011), je me suis rendu compte d'une certaine ténacité dans les résultats du moteur de recherche qui retournait les mêmes images en rapport avec ce conflit, notamment du quartier *Haret Hreik* de la banlieue sud de Beyrouth. En vérifiant la source de ces images et de leurs descriptions, j'ai été saisi par le fait que le plus grand nombre d'images provenaient du même site web, celui du *magazine américain LIFE*¹⁷. J'ai décidé d'examiner la visibilité de ces images, les commentaires ou les descriptions qui leurs étaient associés, voire le décryptage de l'événement. En 2011, durant cette analyse, je suis tombé sur une image étrange dans un catalogue se rapportant au conflit de 2006. C'est l'image du photographe Chris Hondros de Getty images sur les

¹⁷ Jusqu'en 2011, le magazine était accessible à l'adresse <http://www.LIFE.com>. Au début de l'année 2012, le nom du domaine du magazine (LIFE.com) qui soutenait ces images est suspendu.

ruines de Beyrouth en 2006 inséré dans le catalogue du magazine *LIFE* sur Beyrouth juste après sa mort en Libye en 2011. J'ai qualifié ce type d'images de « Retour des spectres ». J'analyserai ces images dans le chapitre III que j'ai consacré à l'espace de recherche.

Je me suis également intéressé à la circulation des paroles (qui accompagnent ou non les images), c'est-à-dire les textes, les documents, les discours et les commentaires qui ont circulé sur Internet (à travers les médias électroniques, les organisations locales ou internationales, les sites personnels, les blogues, etc.) depuis cet événement. Du 12 juillet au 14 août 2006, Israël a lancé sur le Liban une série de raids aériens, navals et des attaques au sol pendant trente quatre jours. Outre les médias télévisés et satellites, on remarquait l'émergence d'une plateforme de médias alternatifs constitués de blogues: « The Lebanese blogosphere » (Harb, 2009). Cette blogosphère, devenait le medium de choix pour ceux qui désiraient suivre le conflit et un complément indispensable pour les médias locaux et internationaux (Haugbolle, 2007). Pour Rasha Salti, le blogue *Siege Notes*¹⁸ offrait une forme alternative aux médias locaux et internationaux, où la voix personnelle et l'expérience vécue passe par un témoignage sans médiateur, non formel, non formaté (Harb, 2009).

En outre, selon Hanady Salman (2009), le blogue *Beirut Journal*¹⁹ raconte une histoire, relate ce qui se passe, et laisse à chacun le libre choix de construire une pensée. La circulation de ces notes apparaît comme l'unique relai possible après « la clôture radicale » qui a coupé le pays du reste du monde. Certains extraits des blogues ont été republiés par plusieurs blogues et sites aux États-Unis, au Canada et en Europe, en plus d'être traduits en allemand, italien et turc (Harb, 2009). Ces notes ou ces bribes de notes qui circulaient sur Internet racontaient l'histoire des jours et des nuits des individus assiégés. Elles marquent la texture sensible du réel vécu à travers l'intensité d'une chaîne d'événements où plusieurs voix s'entrecroisent à travers le

¹⁸ <http://www.rashasalti.blogspot.ca/>

¹⁹ <http://beirutjournal.blogspot.ca/>

récit. Elles sont la manifestation d'une parole qui essayait de se subjectiver sous le nom d'usager-témoin dans l'espace de la langue commune. Il convenait d'être sensible aux multiples déplacements qui s'y opèrent, là où l'on peut voir, une sorte de collectif qui se construit, lié à une confiance en un certain collectif d'anonymes. Cette confiance passe par l'action des anonymes qui ont des noms, par un certain « devenir visible » pour reprendre l'expression de Rancière (2013). Ce sont de tels espaces que j'ai tenté d'examiner en essayant d'y repérer les *espaces « entre »* qui introduisent de l'écart dans le cours normal des choses reçues. Ces espaces d'écarts sont également des moments dialogiques au présent, c'est-à-dire dissensuels. Ce qui m'a amené à examiner le blogue *Siege Notes* de Rasha Salti créé en juillet 2006, dans la section intitulée *Moments dialogiques (des blogues)* du chapitre III. Enfin ces données sensibles rencontrées au cours de la recherche ont constitué, entre autres, les matériaux avec lesquels j'ai pensé et développé le projet de création.

2.2.2 L'espace de création

L'espace de création constitue tout d'abord la carte sur laquelle se met en place le projet de création et les multiples opérations et possibilités d'appréhender le donné, de modifier et de raconter autrement la guerre. Mais modifier et raconter autrement, c'est réinventer son monde par les mots. C'est aussi assumer l'écart des mots aux choses en y inscrivant un dissensus qui « remet en jeu l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable » (Rancière, 2008, p.55). Il ne s'agit ni de cartographier ce qui est donné ni d'identifier les lieux où cette cartographie s'exerce, mais plutôt de remettre en question les règles qui autorisent de tracer ces cartes et d'identifier ces lieux qui opèrent dans le tissu commun. Autrement dit, il s'agit d'identifier les altérations qui se produisent dans le tissu sensible commun. L'espace de création est traversé par des noms, des phrases, des commentaires, des éléments épars, des discours polémiques, des significations, que j'ai ramassé au cours de mon exploration dans l'espace de recherche, entre autres, sur les réseaux sociaux notamment les blogues (*Siege Notes*,

Beirut Journal, Blogginginbeirut), des sites d'organisations internationales (*Human Rights Watch, United Nations, Amnistie internationale*), de nombreux journaux électroniques et des témoignages de gens qui ont vécu sous le siège. Par exemple, des noms de personnes inconnues, qui n'ont pas un statut particulier dans la société, tout à coup deviennent visibles sur la scène, leurs mots prennent du poids, et leurs actes inspirent une confiance partagée. Parmi ces éléments, les images consultées sur des sites qui n'ont pas de lien direct avec le conflit de 2006. Elles appartiennent à un autre temps, un autre lieu (sur Google Earth, Panoramio) : des photos de villages du Liban sud, de pistes de l'aéroport de Beyrouth, des photos personnelles du centre-ville de Beyrouth. Petit à petit, se construit un réseau sensible de l'expérience tissant de nouvelles relations au passé. Ces bribes de notes et d'éléments définissent ainsi une autre temporalité du temps présent. Elles sont des points de réel et constituent des repères par lesquelles j'ai construit mon projet de création que j'ai intitulé *Ce que nous pourrions penser*.

Il est d'ailleurs motivé par l'idée d'identifier et de construire des scènes tissant des rapports entre des passés, un présent et des futurs, d'établir de nouvelles relations entre des temps et des espaces. Une scène, c'est ce qui fait une différence dans une conjoncture, c'est une singularité, une rencontre entre plusieurs points de réel. J'ai ainsi construit le projet autour de trois scènes : *Chroniques des cas, Light ON Light OFF, et Errance*. Dans ce qui suit, je décrirai brièvement chacune des trois scènes. Dans le chapitre IV sur l'espace de création, j'interviendrai plutôt sur le processus de construction de ces trois scènes ainsi que leurs dispositions dans l'espace d'exposition.

La scène *Chroniques des cas* se construit autour de *cas* de dissensus ou de cas de litige qui sont aussi des cas d'égalité, c'est-à-dire des cas où est mise en jeu la contradiction entre deux logiques différentes. D'une part, j'ai lu les textes des blogues comme s'ils étaient des discours ou des énoncés que j'ai opposés aux discours et énoncés politiques internationaux et locaux. D'autre part, j'ai lu les discours politiques

comme des textes, cela m'a permis de les mettre en rapport ou en opposition avec d'autres textes et commentaires pour prouver leur déraison. J'ai essayé à travers les discours et les énoncés politiques de repérer un certain nombre de points où le consensus s'exprime et des points où il rencontre sa contradiction et son caractère d'irréalité.

La scène *Light ON Light OFF* met en œuvre une certaine temporalité de l'absence dans un pays en guerre prolongée autour de plusieurs espaces suspendus. La temporalité nous renvoie à ce qui est dans le temps, à une certaine forme de vie, alors que l'absence est ce qui suspend le temps. C'est cette tension que j'ai essayé de rendre visible dans cette scène. L'expression « Light ON Light OFF » fait référence aux jours et aux nuits des individus sous le siège et relève des différents partages de temps au sein de ce siège. À partir d'une construction fictionnelle mettant ensemble des mots et des images, des extraits de roman²⁰, des bribes de notes et des commentaires ayant circulé sur Internet à des moments différents, se met en place un dispositif dans lequel le rêve et le réel sont pris dans le même tissu sensible. Ce réel dans lequel se condensent les événements sensibles apparaît irréparable.

Pour sa part, la scène *Errance* comporte deux écrans. Le premier est composé d'une série de quatre annonces réalisées par le journal quotidien Libanais Assafir en 2008 et publiées sur YouTube. Je suis tombé par hasard sur ces annonces durant le conflit de 2008 ayant opposé deux clans libanais. Ce qui m'a intéressé, c'était une certaine contradiction dans la construction de ces annonces, entre deux manières de voir le réel. La première suppose que le pays est au bord d'une guerre civile sans y être. Ce paradoxe est illustré par cette phrase commune « Il n'y aura pas de guerre civile au Liban » ; la seconde suppose que la guerre est toujours là, mêlant les années de la guerre civile (1975-1991) aux années qui ont succédé sans interruption comme

²⁰ Khoury, E., 2007. *Comme si elle dormait*. Paris : Actes Sud, 2007

une suite ou une seule séquence, suspendant les crimes et les massacres commises par les différents acteurs de la guerre en occultant les éditions publiées qui y sont reliées.

Le second écran, c'est une vidéo publiée sur YouTube qui montre un dérapage de voiture à Saida, à quelques jours avant le conflit de 2008. Ci-dessous des commentaires des usagers. Ce qui m'a intéressé dans cette vidéo c'est la réticence des citoyens à reconnaître un lieu spécifique, une ville ou même leur propre quartier qui suggère que sans quitter son sol natal, le pays est devenu étranger à lui-même, à ses citoyens. Cela fait appel aux multiples lignes de frontières que les Libanais avaient tracées entre eux auparavant qui leur interdisaient de franchir la frontière entre les villes, les quartiers, ou encore, entre une rue et une autre par crainte d'être tués, kidnappés, agressés, violés ou menacés. La scène *Errance* renvoie, en quelque sorte, à l'espace de labyrinthe dans lequel le pays est pris après 1990. L'espace de création construit, dans un certain sens, le pont entre l'espace de recherche et le projet de création.

2.2.3 L'espace entre

L'espace entre est ce processus de conceptualisation qui met en perspective trois positions : celle de l'usager-témoin, celle de l'artiste et celle du chercheur. L'allers-retour entre les espaces développés dans la recherche permet de se déplacer entre ces trois positions. L'espace entre est généré par les autres espaces de la recherche. Il englobe les autres et se situe dans et entre les autres espaces car il se pose à chaque moment de l'évolution de la recherche. C'est un espace de questionnement sur les notions développées et sur la façon dont ces notions opèrent dans la pratique artistique. Il trace la cartographie des altérations qui ont eu lieu et qui émergent des deux espaces, celui de la recherche et celui de la création. C'est la dynamique entre ces différents espaces de la thèse qui constitue le moteur de cette recherche permettant de développer une pensée. Il convient dans cet espace de dégager les tensions entre le Web et les conflits.

Les questions qui sous-tendent l'écriture de cette thèse interrogent la construction d'espaces communs aux croisements du Web et des conflits. En examinant les archives Web du conflit de 2006, il y avait, d'un côté, celles rapportées par le discours dominant (déclarations politiques, médias officiels locaux et internationaux, organisations internationales) qui constituaient une certaine configuration de ce qui est dit, vu et pensé durant le siège, une forme de « partage du sensible » tel que pensée par Rancière (2000b, p.12). Cette configuration produit un type particulier d'espace commun. De l'autre, il y avait la circulation des paroles et des images à travers lesquelles des usagers faisaient circuler des mots sur Internet qui étaient en *excès* par rapport aux désignations des choses telles que les décrivent le discours dominant. Ces usagers anonymes créent à travers des bribes de notes circulant en liberté des formes de récit et des énoncés qui leur permettent de se constituer en sujets en écart avec leur condition au sein du siège. En mettant en récit ou encore en fiction leur vécu, ils transforment leur vécu et construisent en quelque sorte un type d'espace commun partagé non consensuel récusant tout principe de domination légitime ou identitaire mettant en scène un rapport « entre » plusieurs identités, « entre » les corps et les mots, « entre » les corps et les images, « entre » les faits et les mots, que j'ai appelé *espace « entre »*. Cette identité paradoxale des énoncés étant à la fois disponibles à tous et en écart avec ce qui est donné, permet de *suspendre* la hiérarchie des discours. Elle inscrit l'égalité de tous les sujets et les objets dans le sensible en redistribuant ce qui est dit, vu et pensé, créant un « repartage du sensible », une reconfiguration du commun. La rencontre entre ces deux types de configuration sensible ou encore ces deux scènes énonciatives (consensuelles et dissensuelles) forme un *cas de litige* ou encore un *cas d'égalité*. C'est cette configuration en écart avec ce qui est donné qui m'intéressait et que j'essayais de la retracer et de l'examiner. Elle permet de définir ce que j'entends par *espace « entre »* qui est la notion centrale dans la recherche. L'*espace « entre »* est un espace d'écart, d'excès et de suspens, un cas d'égalité. J'en retiendrai jusque-là, entre autres, quelques termes : *cas*, *excès*, *suspens*, « partage du sensible » et *archive [Web]*.

Un *cas de litige* est le lieu d'une scène polémique qui vient prouver la déraison de certains discours politiques et l'irréalité du consensus qui tente sans cesse à configurer son propre espace comme étant « commun » constitué de données objectives et univoques. Le cas est donc une vérification, une démonstration. Il se construit à partir des situations singulières, d'un *excès* de paroles qui crée cette polémique. Le *cas de litige* rend visible la coexistence de temporalités composites dans un même temps. C'est une notion mais aussi un concept qui définit un repère, une altération. Le *cas* est ce moment de rencontre entre deux logiques différentes où l'on ne peut construire du commun qu'à travers la construction des *cas d'égalité*. Il permet de délimiter mon objet de recherche tout en autorisant l'exploration des différents *espaces « entre »* possibles. La scène *Chronique des cas* est constituée autour des *cas de litige* qui sont aussi des *cas d'égalité*.

Une configuration du commun c'est une forme de « partage du sensible ». Je m'y réfère à l'usage que fait le philosophe Jacques Rancière à travers son ouvrage *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000b), dans son rapport esthétique et politique. Autrement dit, ce partage se décline selon Rancière de deux façons. En termes d'une « esthétique de la politique », c'est du point de vue de la configuration du monde sensible commun qu'opère un tel partage. Par esthétique, Rancière (2009d) désigne, « la fracture du système des identités constituées, l'ouverture d'espaces nouveaux » (p.217). Ce sont donc les actes de subjectivation comme écart entre deux identités, qui sont visés permettant la reconfiguration des données sensibles. En termes d'une « politique de l'esthétique », ce sont les modes de circulation de la parole et des images, des rapports du visible, du dicible et des corps que ce partage induit. À cet égard, cette approche me permettra d'examiner des « dispositifs singuliers de subjectivation », des modes de circulation des paroles et des images et leurs configurations consensuelles et dissensuelles. Celles-ci sont liées à mon objet de recherche, la circulation des paroles et des images et aux différentes formes d'*espaces « entre »* ou d'écarts que j'ai essayé de repérer ou de construire dans l'*espace de*

recherche et le *projet de création*. Je me demande, par exemple, de quel « entre » ou de quel partage s'agit-il dans tel ou tel espace donné, dans tel ou tel temps donné, dans tel ou tel mots, phrase ou discours donné ? Je reviendrai plus loin sur ce rapport esthétique et politique dans la section *Les configurations du commun*.

C'est à travers l'*espace de recherche* qu'émerge la notion d'*excès*. Elle a été identifiée ou repérée dans mon exploration des archives Web des conflits. Je me suis penché vers certaines correspondances avec les écrits de Rancière que j'explicitierai dans la section suivante. Elle recoupe plusieurs lignes de partage dans la thèse. Ce sont d'abord ces paroles et ces images mises en circulation par des usagers anonymes qui sont en écart par rapport aux discours dominants et leurs médias. Ensuite, ce sont ces mots détournés du sens tel qu'il est désigné par le discours consensuel comme les mots « citoyen », « temps » et « regard ». Enfin, c'était ces anonymes qui n'ont pas un statut particulier dans la société, tout à coup, prennent un nom et deviennent visibles dans l'espace commun du Web. Ils fondent ainsi une communauté virtuelle dissensuelle, sans appartenance que par la seule appartenance à une sphère d'apparence sans corps : la parole écrite et les images. Cette manière de raisonner permettra de sortir des usages courants et univoques de ce qui a été désormais désigné par les termes de « flux » et de « virtuel » sur Internet. Ces usages retiennent du mot « flux²¹ » : ce qui renvoie au mouvement, à l'instabilité (entre des machines) et à l'action. Comme je l'ai explicité précédemment dans le *chapitre I*, selon moi, c'est parce que la subjectivation est instable qu'on peut parler d'instabilité des flux. Nous verrons plus loin, que cette subjectivation passe par des moments d'énonciations subjectives. Au début de mon exploration des archives Web en 2008, j'étais intéressé à un certain type de flux de données en écart par rapport à ce qui est donné ou reçu à travers les médias électroniques. Cet écart correspondait à une sorte de flux litigieux,

²¹ On retiendra les sens les plus courants : le « flux du Web » relatif aux changements récents qui vise un effet déterminé sur un public spécifique ; le « flux de données » visuelles qui nécessite une gestion de données et le « flot incessant d'images » ou les « flux médiatiques » qui saturent l'espace du Web.

un *espace* « *entre* » comme espace polémique. Rancière pense l'« excès » comme une dualité, une non-concordance, par exemple entre les mots et les corps, on peut dire aussi entre les images et les corps, entre les faits et les mots, entre les actes et les mots. Alors que le terme du « virtuel », qui est de l'ordre de la « puissance » selon la philosophie scolastique, concept emprunté à Aristote pour qui la puissance réfère à un mode d'existence, acquiert de diverses significations avec les nouvelles technologies. Est envisagée une relation entre la technique et l'être qui se décline en une série de renvois à travers lesquels le virtuel comme puissance postule une certaine ontologie de l'être²², une approche phénoménologique. Ce qu'on attend du terme « virtuel » se trouve renvoyé à l'action, aux potentialités de son actualisation. S'il y a une vertu (comme capacité) du virtuel, selon moi, c'est dans les formes d'apparence (du peuple) qu'il serait intéressant de la chercher où les potentialités de l'action proviennent de l'action elle-même, des opérations qu'elle autorise. Celles-ci multiplient les possibles du temps permettant de rendre visible ce qui était jusque-là invisible. Elles autorisent la construction de cas singuliers. Nous verrons dans le *Chapitre V : L'espace entre les implications* qu'induit une telle manière de penser le « virtuel » dans un espace commun comme le Web. Loin d'effectuer un retour étymologique ou technique du terme pour l'inscrire dans une certaine ontologie de l'être ou de l'essence (nature) de l'être, plutôt, je prendrai, dès le départ, une distance par rapport à une certaine forme de symbolisation du « virtuel ». Pour cela, je tenterai d'explorer les liens qu'entretient le « virtuel » avec l'« apparence ».

Ce sont les différents usages du temps et de la parole au sein du siège qui caractérisent la notion de *suspens* dans le projet de création et l'écriture du Blogue *Siege Notes* exploré dans l'espace de recherche. Entre autres, c'est entre un discours et

²² À titre d'exemple, le virtuel comme puissance renvoie au « potentiel » et à la « vertu », la simulation informatique, et au numérique dans sa manifestation la plus large, entre autres, l'interactivité, l'instabilité, la reproductibilité, la fluidité, etc.. Dans « *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception* (2013), Stéphane Vial va jusqu'à même élaborer ce qu'il appelle une « ontophanie numérique ».

sa légitimation : entre le discours de la paix et le combat du terrorisme, entre d'un côté, la promesse d'un « nouveau moyen orient » et de l'autre, sa prétendue légitimité, il y a un temps en suspens. Cette légitimité prend la forme d'un assujettissement du temps de la nation aux frappes aériennes, navales et terrestres, un siège, une « clôture radicale ». Ce temps présent du siège se trouve mis en suspens, entre autres, lorsque des individus décident de « prendre le temps » de filmer et de ce qu'ils vont filmer -, « quoi filmer » ? C'est par cette suspension première que ces individus interrompent le temps de la domination, dévoilent d'autres temporalités dans le temps présent comme un autre présent dans le présent. Ensuite, c'est en mettant en récit leurs vécus, en même temps, disponibles à n'importe qui dans l'espace commun du Web et en écart avec les discours dominants, que ces individus suspendent la hiérarchie de ces discours en se posant comme des êtres égaux, c'est-à-dire, des êtres capables de discuter du commun et de répondre à ce qui a été dit en leurs noms dans un même espace commun. Ainsi, ils bouleversent l'ordre qui détermine ceux qui peuvent décider du commun et ceux qui sont censés simplement subir, ceux qui savent ou ne savent pas. Cette suspension de la hiérarchie des sujets, de la domination de l'intelligible sur le sensible est, selon Rancière (2004), au sein du mode d'être sensible du régime esthétique de l'art. Elle inscrit l'égalité entre des termes contradictoires redistribuant ce qui est dit, vu et pensé. Le sensible est scindé. L'intelligible ne s'oppose plus au sensible : il y a de l'intelligible dans le sensible comme il y a du sensible dans l'intelligible. Selon Rancière, le régime esthétique se caractérise par cette « identité des contraires ». Cette dernière peut être également appréhendée à travers la notion de *temporalités de l'absence* que j'ai forgée dans la scène *Light ON Light OFF*. Celle-ci est constituée de plusieurs espaces suspendus. La *temporalité de l'absence* laisse entendre une contradiction entre deux termes : temporalité et absence. La première renvoie au fait d'être dans le temps, alors que la seconde est ce qui met le temps en suspens. Ce qui suspend la domination d'une temporalité quelconque imposée et la met hors d'elle-même, hors-temps. La temporalité n'est pas le contraire de l'absence. Elle permet de rendre visible l'absence. Autrement dit, elle ouvre une

brèche dans le présent et permet de rendre visible d'autres temporalités. L'absence serait ce qui permet de reconfigurer la temporalité, la dédoubler. En ce sens, la notion de *temporalités de l'absence* renvoie à une « identité des contraires ». Elle est une forme du *suspens* [esthétique]. Le *suspens* passe, entre autres, par une parole singulière dissensuelle *créant* ainsi une sorte de transversale entre des niveaux de discours différents, permettant l'émergence d'autres registres et constituant des *moments dialogiques* qui rompent avec les discours consensuels dominants. Je citerai dans le *Chapitre V* plusieurs formes de suspens caractérisé par cette « identité des contraires » issus du *projet de création* et de *l'espace de recherche*. Je reviendrai plus en détails sur ces deux notions telles qu'elles sont pensées par Rancière dans la section *Les configurations du commun*. Si dans un premier moment mon usage de l'archive Web renvoie à une certaine configuration du commun, c'est-à-dire à une forme de « partage du sensible », dans un deuxième moment, cette notion articule deux niveaux que j'emprunte à Derrida (1990) : le premier est sa mise en ordre, le second est celui de sa mise en mouvement (p.123). Dans la section suivante, j'expliciterais l'usage que je fais de cette notion.

2.2.3.1 Usager-témoin, artiste, chercheur

L'usager du Web est un individu qui se sert d'une langue et fait usage des mots. Il est d'abord un « être de parole » comme être-entre les noms et les identités. C'est à dire aussi « un être poétique, capable d'assumer une distance des mots aux choses » (Rancière, 1998a, p.95). Il met en circulation des « mots en plus », qui ne sont pas le rapport à un ordre symbolique prédéfini ou le reflet d'une condition sociale, mais plutôt une position par rapport à cet ordre symbolique et à l'égard d'une identité constituée. Il est en ce sens, l'écart entre ces deux identités. Ce changement de position de l'usager par rapport à cet ordre se pose comme son égal. L'usager combine usage et style, qui se croisent pour former un « style de l'usage », manière d'être et manière de faire (De Certeau, 1990, p.151), mais aussi une manière de voir (Flaubert).

Le style ne se réduit pas à la qualité du sujet qui en fait usage, et l'usager ne se réduit pas à l'usage des services comme tel, il met en commun ses capacités de dire, de penser, de prendre part au commun. En occupant différemment sa place, il peut manifester son dissentiment, actualiser le litige et exposer l'égalité. C'est dans sa « capacité de construire une scène de parole litigieuse » (Rancière, 2009f, p.532) que cette égalité prend tout son sens. Il se fait poète, écrivain, artiste et s'inscrit dans une temporalité dans laquelle il retravaille les formes des autres. Il peut se déplacer d'une position à une autre et occuper plus qu'une place. Il est un témoin, c'est-à-dire un chercheur au travail ici et maintenant: il effectue une transgression par « l'entrée dans un univers de parole qui était l'univers des autres » (Rancière, 2009g, p.613). *Celui qui vient après* désigne, en ce sens, cet *usager-témoin* qui se fait « un opérateur de litige, un nom pour compter les in comptés, un mode de subjectivation en surimpression sur toute réalité des groupes sociaux » (Rancière, 1995, p.129) comme démonstration de l'égalité. Cet aller-retour entre ces différents espaces permet à l'usager de changer de position : *usager-témoin*, *artiste* et *chercheur*, mais aussi de déplacer les frontières qui les séparent, de dessiner un nouveau « paysage du sensible » (Rancière, 2012a, p.87) pour sortir de la pensée univoque des données sensibles comme ouverture d'un « champ de possibles » (p.115). À cet égard, *Celui qui vient après* peut être *l'usager-témoin* mais aussi *l'artiste* et *le chercheur*.

Afin de faire la lumière sur les questions qui animent cette recherche, je me suis penché vers certaines concordances entre la recherche et la philosophie de Jacques Rancière. Les écrits de Rancière constituent une référence centrale dans cette recherche. Toutefois, je m'appuierai sur les travaux d'autres écrivains et théoriciens en ce qui concerne certains aspects plus spécifiques de la recherche.

2.3 Les configurations du commun

Dans la sous-section *L'espace entre*, j'ai tenté de mettre en lumière les notions qui ont émergé de cette thèse. Ces notions seront examinées et mises en rapport avec

l'espace de recherche et le projet de création dans le *Chapitre V : L'espace entre*. Cependant dans la présente section *Les configurations du commun*, je me suis penché vers certaines correspondances de ces notions avec les écrits de Rancière. Si dans un premier temps, j'ai abordé la notion de l'archive Web comme une forme de « partage du sensible », dans un deuxième temps, je me suis intéressé à l'archive en ces deux niveaux qui selon Derrida (1990) : le premier est sa mise en ordre, le second est celui de sa mise en mouvement (p.123). Repenser le Web comme un type d'espace commun constitué de données sensibles, et l'archive Web comme une configuration sensible du commun donné, m'ont amené à s'intéresser aux différents types de « partage du sensible » que le Web et les conflits configurent (ou forment) à travers la circulation des paroles et des images. Je voudrais d'abord revenir sur la notion de *partage du sensible* théorisée par Rancière, notamment, tel qu'elle a été explicité dans *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000b) dans son rapport esthétique et politique. Afin de dégager les rapports entre les différentes notions, je me réfère à d'autres ouvrages de l'auteur, entre autres, *Malaise dans l'esthétique* (2004), *L'inconscient esthétique* (2001) et *Le spectateur émancipé* (2008) en ce qui concerne la notion de *suspens* ; *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998b) et *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir* (1992) en ce qui concerne la notion d'*excès* ainsi que d'une série d'entretiens de l'ouvrage *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens* (2009c).

Rancière définit la notion de *partage du sensible* comme étant ce système constitué d'évidences sensibles donnant à voir en même temps un commun et les découpages qui définissent les places et les parts dans ce commun (p.12). Ces partages font voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace qu'il occupe, et définissent le fait d'être ou non visible dans un espace commun doué d'une parole commune (p.13). Ce partage de conditions s'inscrit dans l'ordre social comme une sorte de distribution de ce que les gens peuvent ou ne peuvent pas faire, voir ou dire. Il fait voir dans le commun, des divisions, des

séparations, des lignes de partages à l'intérieur du sensible. Il y a ainsi, selon l'auteur, à la base de la politique une esthétique comme découpage des temps et des espaces, un certain partage du visible, du dicible et du possible, qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience (Rancière, 2000b, p.13-14). Cette « esthétique première » autorise, selon l'auteur, de penser les pratiques artistiques comme des « formes de visibilité », du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles « font » au regard du commun (p.14). Le mot *Esthétique* au sens de Rancière, réfère à un « régime spécifique du sensible » dans l'art (p.31). Il se caractérise par ce mode d'être sensible attribué aux produits de l'art. La propriété d'être de l'art n'est plus orientée vers le perfectionnement technique des moyens et la hiérarchisation des phénomènes comme dans le « régime représentatif » qui opère « une distinction au sein des manières de faire » (p.31), mais vers l'affectation à une forme sensible (Rancière, 2004, p.44). Ce sensible arraché à ses liaisons ordinaires comme une part quelconque de la vie ordinaire, est habité par la puissance d'une pensée en écart à elle-même (p.31). Ce qui en résulte un « produit identique à du non-produit, savoir transformé en non savoir » (p.31). D'où cette identité paradoxale des contraires dans le régime esthétique de l'art : « l'art est de l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art » (p.53). Rancière (2004) entend cette esthétique comme la suspension de tout effet déterminé qui soit le corolaire de la production d'une forme de l'art et d'une fonction sociale spécifique occupée. Autrement dit, la suspension de tout rapport direct entre cause et effet. Cette suspension inscrit les choses de l'art dans un « sensorium différent de celui de la domination » (p.46) destiné à un public spécifique et visant un effet déterminé. Selon Rancière (2004), cette suspension remonte, entre autres, à Kant par la suspension du pouvoir de la forme [intelligible] sur la matière [sensible] (p.46). Chez Schiller, cette suspension du pouvoir de la forme sur la matière, de l'activité d'entendement sur la passivité sensible (p.46-47), ou encore la suspension des connexions ordinaires entre apparence et réalité (p.45), se traduit par la suspension du pouvoir de l'État sur les masses (p.46), c'est-à-dire, la suspension des logiques de la domination légitime. Elle manifeste « une liberté et une égalité du

sentir » (p.47) comme « principe d'une révolution [...] de l'existence sensible elle-même et non plus seulement des formes de l'État » (p.48). Cette suspension de la domination permet la coexistence des contraires et l'inscription de l'égalité.

Cependant, le lien qu'entretiennent les pratiques artistiques avec le commun s'éclaire, selon Rancière (2004), dans « la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible » (p.36-37). Cette contrariété interne de l'art du fait d'être en même temps une soustraction d'une part du quotidien sensible de ce qui est non-art, et une identification de ce non-art à de l'art, Rancière (2001) l'associe au « fait poétique ». Ce dernier est lié à cette « identité des contraires, à l'écart d'une parole à ce qu'elle dit » (p.30) qui caractérise le régime esthétique. Cette poétique est perçue comme une « différence à soi » ou une « distance à soi du langage » par lequel le monde sensible se rend visible à lui-même à travers la circulation des signes muets (étant inscrits sur la matérialité des choses) qui définit la fiction comme arrangement des signes, des images et des paroles (Rancière, 2000b, p.62). La fiction crée un rapport nouveau entre des images, des mots et des temps qui brouille le partage des identités entre ceux qui peuvent ou ne peuvent pas penser, dire, faire, voir, une forme de *re-partage du sensible*. C'est en ce sens que la politique de l'art, selon Rancière (2001b), construit des fictions c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire (p.62). C'est ce que veut dire une *politique de l'esthétique* qui créent des formes de partage du sensible comme des dispositifs qui ré-agencent les rapports du visible et du dicible, les modes de circulation de la parole, les rapports des corps (Rancière, 2000c, p.34). L'esthétique, dans sa dimension politique, consiste à rendre le dissensus visible. Le dissensus est entendu ici comme rupture à l'intérieur du sensible.

À cet égard, Rancière (2001) dégage deux idées qui ont mené à la révolution esthétique (p.33). La première passe par une idée de la pensée en écart à elle-même :

« une identité de la pensée et de la non-pensée, qui est pourvue d'une puissance spécifique » (p.34). La deuxième passe par une idée de l'écriture ou le mode contradictoire d'une parole qui parle et se tait à la fois, qui sait et ne sait pas ce qu'elle dit (p.35), qui n'est autre que la « parole muette » (Rancière, 2009a) de l'écriture qui va circuler n'importe où, s'offrir à n'importe qui. Elle est sans locuteur spécifique et sans destinataire privilégié. Ainsi, elle bouleverse les rapports de domination qui structurent l'ordre du discours et celui des occupations sociales. Rancière (2009e) lui donne un nom : la « littéarité ». Elle désigne le statut de la « parole muette » [écrite] qui circule sans système de légitimité définissant les rapports entre émetteur et récepteur (p.154). Elle s'oppose à la « parole vivante de l'orateur qui bouleverse et persuade, édifie et entraîne les âmes et les corps » (Rancière, 2001, p.34-35). La « littéarité » est l'*excès* des mots sur les choses : l'*excès* par lequel l'homme comme « animal littéraire » ou encore être de parole est capable de mettre en circulation des « mots en plus », des mots qui sont en *excès* par rapport à ses besoins de désignation exacte des choses, et que cette capacité lui est sans cesse contesté par la domination (Rancière, 2009a, p.174-175). La notion d'*excès* chez Rancière (2012a) est toujours liée à une différence, une non-concordance entre les mots et les corps (p.111). Une première ligne de partage peut donc se faire entendre sous le nom que Rancière (2009a) donne à la parole écrite, la « littéarité ». Celle-ci est cet *excès* des mots par rapport aux formes de circulation de la parole fixées par un ordre social. Elle passe par une certaine forme d'écriture qui, selon Rancière (2000b), brouille tout rapport « légitime de la circulation de la parole » entre un locuteur spécifique et un destinataire privilégié, « entre les effets de la parole et des positions des corps dans l'espace commun » (Rancière, 2000b, p.15). Elle renvoie à un certain « partage symbolique » de la parole et de la pensée (Rancière, 2009e, p.155), du temps et de l'espace, c'est-à-dire à un « partage du sensible ». Une seconde ligne nous est donnée à travers l'« événement de parole » qui désigne selon Rancière (2009c), la « saisie des corps parlants par des mots qui les arrachent à leur place » (p.66). Ces derniers s'emparent des mots qui ne leur étaient pas destinés pour se constituer en un nouveau

sujet, le sujet peuple (p.66). L'« événement de parole » entre en rapport avec l'égalité des êtres parlants du fait qu'il vient « disjoindre l'ordre par lequel chacun était assigné à sa place » (p.66). Il est ainsi une forme de subjectivation ou de désidentification comme « arrachement à la naturalité d'une place », une manifestation d'un écart (Rancière, 1995, p.60). En s'appropriant ces mots, ces individus se donnent un nom, celui du « sujet politique ». Un sujet politique, selon Rancière (2009a), « c'est une capacité énonciative et démonstrative qui reconfigure le rapport du visible et du dicible, le rapport entre les mots et les corps, [...un] partage du sensible » (p.175). Cette activité de « reconfiguration des données sensibles » est ce que Rancière appelle une opération « poétique de la politique » (p.175). Ce qui m'amène à la troisième ligne selon laquelle le peuple ou « dèmos » tel que l'entend Rancière (2009a) désigne « la partie en excès » par rapport au compte de l'ordre. C'est « le pouvoir de ceux qui n'ont pas de titre à exercer le pouvoir » (p.188). Peuple désigne ce « supplément » qui sépare la population d'elle-même en suspendant les logiques de la domination légitime (Rancière, 1998a, p.234). Le peuple ou supplément auquel s'identifie la démocratie comme étant cette « partie vide, supplémentaire » (p.235) qui se sépare de la société, désigne cette « sphère d'apparence » virtuelle car non consensuelle, différente à elle-même, une forme de subjectivation à travers laquelle il manifeste son écart. Le consensus désigne le partage d'une expérience commune non litigieuse, un partage du sensible (Rancière, 2009c, p.186). En ce sens, la subjectivation pour Rancière (2000c), renvoie à une « reconfiguration polémique des données communes » (p.31) qui « redéfinissent ce qui est visible, ce qu'on peut en dire et quels sujets sont capables de le faire » (Rancière, 2008a, p.70). Du point de vue de Rancière (1998a), la subjectivation politique est une hétérologie, une logique de l'autre (p.121). Elle est d'abord « le refus d'une identité fixée par un autre, une altération de cette identité, la rupture donc avec un certain soi » (p.212). Ensuite, elle est une démonstration de l'égalité qui s'adresse à un autre et qui inscrit le tort dans un lieu commun polémique (p.121). Enfin, elle contient une identification impossible,

une identification avec un autre auquel, en même temps on ne peut être identifié (p.213).

Dans *Mal d'Archive*, Derrida (1995) rappelle que le mot « archive » au singulier, relève de deux principes, du commencement et du commandement. Le principe selon lequel les choses commencent, le lieu où les sources résident, mais aussi le principe nomologique de la loi, le lieu où les hommes commandent, où l'autorité et l'ordre social s'exercent. D'où « une dimension archontique de la domiciliation [...] sans laquelle aucune archive ne se mettrait en scène et n'apparaîtrait comme telle » (p.14). Ce n'est ni un principe ni un lieu, ni même les deux : « il y a toujours plus d'un – et plus ou moins que deux, dans l'ordre du commencement aussi bien que dans l'ordre du commandement » (p.12). Cette multiplication de lieux indique d'emblée le mouvement qu'opère l'archive dans sa concentration aussi bien que dans sa dispersion.

Ainsi, l'archive articule selon Derrida (1990) deux niveaux : le premier serait sa mise en ordre, le second celui de sa mise en mouvement (p.123.). D'un côté, cette multiplication des lieux reflète la multiplicité des centres qui caractérisent le réseau Internet. La mémoire rhizomatique²³ épouse le flux des réseaux. À cet égard, il est possible de considérer le Web comme un lieu de dispersion qui selon Rancière permet de supprimer la distance entre le lieu où l'information se concentre, s'analyse, se diffuse et le monde. D'un autre côté, à l'origine des réseaux sociaux, il y avait l'idée, entre autres, de créer des groupes d'amis, de collectifs, des campagnes politiques et autres, reliés entre eux dans un même espace. En cela, un réseau social peut être considéré comme un lieu de concentration ou de rassemblement, plus précisément de rassemblement des signes (au-delà du fait qu'il permet d'inscrire, d'enregistrer, de

²³ Selon Deleuze et Guattari (1980), le « rhizome » connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités (p. 13 et p. 31.).

recueillir, de recycler, etc.). Ce qui renvoie au principe archontique de l'archive, qui selon Derrida est aussi un principe de consignation, c'est-à-dire de rassemblement (de communauté). En suivant Rancière (2000a), le « social n'est pas un souci du pouvoir ou une production du pouvoir. Il est l'enjeu du [partage du sensible, un] partage entre politique et police », où se croisent « des logiques policières de répartitions des parts entre groupes sociaux et des formes de configuration du commun qui remettent en question ces distributions d'espaces » (Rancière, 2009b, p.339). Ce partage est à entendre au double sens du mot : ce qui sépare et exclut, d'un côté, ce qui fait participer, de l'autre (Rancière, 1998a, p.240). Ainsi, le lien de la politique et du social, selon Rancière, prend tout son sens dans la manière de reconfigurer les cadres du visible et du pensable, et de leur signification.

Cette articulation entre le Web et les réseaux sociaux permet de penser la dispersion des « capacités » sur le Web qui sont difficiles à problématiser tant et autant qu'elles ne se constituent pas à partir des formes collectives d'action qui prennent écart ou qui sont en rupture par rapport à logique de la domination. Rancière (2009b) parle d'une « forme de rassemblement où tous ceux qui mettent en œuvre une capacité propre puissent avoir confiance en l'extension de cette capacité » (p.673). Il propose de « créer des modes d'information et d'archivage, des formes de circulation et de discussions des idées, des lieux de vie, des modes d'affirmation et des formes d'action qui fassent clairement alternative » à l'ordre dominant établi et qui permettent « une mise en commun de ces capacités dispersées » (p.673).

Ainsi on peut s'interroger sur la manière dont ces données sont liées ou connectées entre elles, les modes de connexions et de liaisons de ces données - mots, textes, commentaires, images, discours, notions, significations, qui reconfigurent la distribution d'espaces donnés, ce qui est considéré comme commun ou non commun dans ce donné. La question du Web n'est pas uniquement une question d'espace, circuler et occuper des espaces, elle est aussi une question de temps, de l'usage du temps et des partages du temps. Je me demande, par exemple, quels types de flux

Internet permet-il de rendre visible ? Quels types de connexion et de relais permet-il de produire ? Comment lire l'archive Web ? Le flux de données, les flux médiatiques ou les flux d'images ne sont pas pensé ici en termes de gestion de données ou de « saturation » du Web, terme qu'on a souvent attribué aux flux générés par les médias électroniques, journaux, télévisions et les réseaux sociaux qui leurs sont complémentaires, associés ou affiliés, dont l'objet est en fait de mettre les usagers à distance de leur temps.

Ce qui m'intéresse, c'est un certain type de flux de données (images, mots, phrases, textes), autres que les flux médiatiques, qui peuvent être considérés comme des moments d'énonciations subjectives - des « discours » au sens de Rancière (1998a, p.243). Ces discours mettent en évidence la capacité du sujet parlant et la singularité de sa parole, permettant « l'élaboration d'un monde sensible de l'anonyme » (Rancière, 2008, p.73) auxquels ces paroles et ces mots appartiennent. Ces paroles et ces mots se constituent en écart par rapport à ce qui est donné, manifestant un rapport conflictuel sur des données communes et construisant une configuration polémique et litigieuse des sujets et des objets.

Le flux ici est pris au sens d'un « supplément » (Rancière, 1998a, p.235), d'un « mot en plus » comme excès, une non-concordance au sens de Rancière, qui vient déranger le cours présent des choses reçues – un litige, mais un litige fondamental. Le travail de ce flux est de trouer le consensus qui maintient l'unique récit de guerre, son unique temporalité comme s'il existe une nécessité alors qu'il n'en est pas, « en faisant traverser le *je* qui consent, convient et contracte par un *il*. L'instance de ce *il*, [...] traverse le rapport du *je* à lui-même » (Rancière, 1998a, p.195) et relève ainsi de l'égalité. Autrement dit, c'est faire rencontrer le consensus, sa contradiction, sa dérision - une manière de mettre plusieurs temporalités dans le même temps. Loin de considérer le flux de données par rapport aux conflits comme la prolifération d'images et de mots saturant l'espace commun du Web, qui laisse réduire le flux au consentir, c'est-à-dire à l'opinion (le mot maître sur le Web) et au sensoriel ignorant

le caractère litigieux qu'il convoque, le flux est plutôt pensé ici dans sa texture sensible et intelligible. Il s'agit de réfléchir, dans la lignée de l'auteur, sur la dimension du sensible tout en considérant « la dynamique des partages, celle de la fabrication des lignes de partages, des césures ou des reconfigurations » (Ruby, 2009, p.46). Comprendre ce flux comme des discours des « êtres parlants », c'est lui reconnaître le pouvoir d'un litige qui multiplie, déplace les espaces de connexion et de distribution, permet d'interrompre le cours présent des choses reçues et institue un écart. Cet écart peut être compris comme un espacement, un « entre » ou encore un *espace « entre »* qui se constitue par le litige.

CHAPITRE III

L'ESPACE DE RECHERCHE

3.1 Introduction

L'espace de recherche constitue le terrain d'exploration et d'expérimentation des données de la recherche. Il est traversé par de multiples moments. Ces moments sont ceux où je me suis intéressé aux données sensibles subjectives manifestant une certaine altérité ou une différence à soi. Ce sont les moments de l'étoffe sensible à travers lequel certains individus ont mis en circulation des mots qui sont en excès par rapport aux désignations des choses telles que les décrit le discours dominant permettant de supprimer la hiérarchie des discours et de faire sentir une texture commune de l'expérience sensible. Cette exploration cherche à repérer les dynamiques de la circulation des images et des mots, portant sur la représentation du conflit de 2006 accessibles sur Internet par les différents moteurs de recherche. Depuis ce conflit, j'ai accumulé de nombreuses informations reliées à cet événement, consulté des archives officielles, publiques et d'autres appartenant à des organisations locales et internationales. Cependant, cette recherche ne prétend pas expliquer le

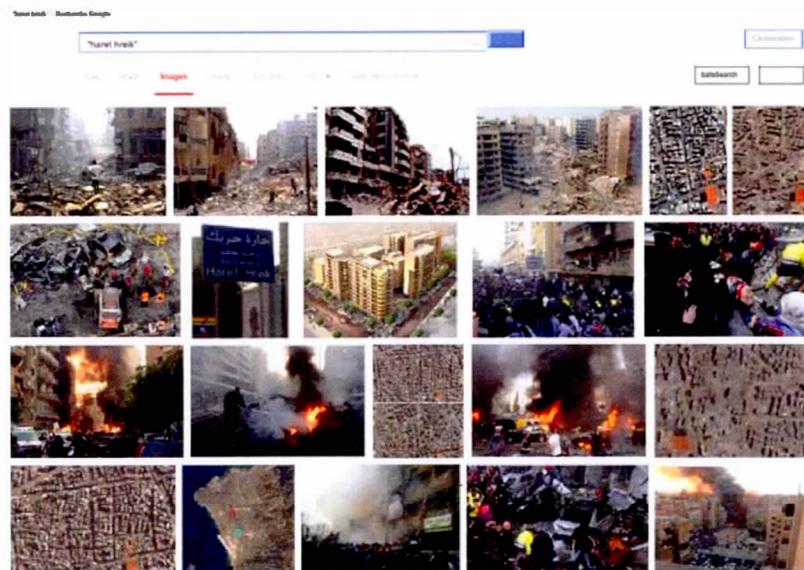
conflit de 2006 en ramassant des données afin de les traiter. Ce sont plutôt des rencontres singulières et des matériaux nouveaux qui ont guidé ce travail sur le fond d'une guerre civile prolongée qui dévoile l'espace de labyrinthe dans lequel les habitants du pays sont pris et cherchent une certaine harmonie sans laquelle ils ne peuvent poursuivre leur vie sans reproduire la violence.

S'immerger dans ces archives importe de prêter attention sur ce que l'on voit, ce que l'on pense et ce que l'on fait de ce que l'on pense, c'est-à-dire s'il y a des relations qu'on peut tisser d'une chose à une autre, d'une source à une autre, d'une expérience à une autre. Et quand rien ne paraît manifeste, quitte à enregistrer ce « moins » que rien, afin qu'il soit disponible dans le présent de « celui qui vient après ». Autrement dit, il importe donc de prendre au sérieux les opérations de voir, lire, écrire, parler, écouter et entendre qui permettent de se soustraire à la réalité reçue et d'en raconter une autre sans prétendre à aucune exhaustivité. Dans *Poème possible pour le Dahieh* le poète libanais Abbas Beydoun (2006) s'interroge sur la difficulté d'écrire un poème sur la banlieue sud détruite de Beyrouth. Écrire un poème pour le Dahieh, écrit-il, c'est comme si l'on est à la recherche « d'une herbe dans les fissures ». « Comment peut-on écrire sur des surfaces délabrées ? ». L'intérêt du poète semble être porté vers les détails lorsqu'il écrit : « regardons, il y avait ici sûrement des détails, des temps et des choses » (Beydoun, 2006), et dans « l'assemblage contingent des détails, n'importe quel élément sensible peut devenir l'accroche de l'imprévu qui déroute la pensée, la fait glisser ailleurs » (Birnbbaum, 2005, p.8). Il s'agit d'essayer de repérer les altérations qui ont eu lieu à partir de leurs inscriptions matérielles et symboliques pour construire le monde sensible, ou le « sensorium » (Rancière, 2012a, p.117) auquel appartiennent ces altérations.

3.2 Retracer et suivre les trajets des images

Durant le conflit de 2006, le nom de « Dahiye » a fait la une des médias. Jamais la notoriété de cette banlieue sud de Beyrouth n'aura atteint de telles proportions

(Harb, 2007). Pendant plusieurs jours, les avions de guerre ont pilonné le quartier de Haret Hreik. Plus de 200 immeubles résidentiels ont été mis à terre (p.36). Quelques années plus tard, après la reconstruction du quartier, les images de la violence et de destructions continuent à circuler sur Internet. Quand on effectue une requête sur le moteur de recherche de Google avec les mots clés « Haret Hreik », et même en omettant de mentionner l'année, le moteur de recherche retourne les images de violence, de destruction et de décombres qui circulent sur le Web depuis le conflit israélo-libanais de 2006 jusqu'à nos jours, imposant un seul espace de violence, cette seule réalité (Figure 3.1). On se rend compte que l'intégralité des pages d'images retournées assimile le quartier de Haret Hreik à cette unique temporalité.



3.1 Recherche d'images sur Google à partir des mots-clés : «haret hreik»

Ces images circulent pour autant qu'elles répondent à « [une] rhétorique [qui] a pour principe la guerre. On n'y cherche pas la compréhension, seulement l'anéantissement de la volonté adverse. La rhétorique est une parole en révolte contre la condition poétique de l'être parlant. Elle parle pour faire taire » (Rancière, 1987, p.142). Par ailleurs, les images de la guerre de 2006 qui a duré 34 jours, nous lient à

un passé particulier de l'histoire du pays, celui de la guerre civile libanaise (1975-1991). D'un côté, ces images apparaissent comme si le passé envahit le présent, modifiant notre rapport au présent et affirmant que la guerre était toujours là. De l'autre, cette guerre a été vécue comme une sorte de séparation entre les citoyens des régions bombardées et ceux des régions non touchées. Elle rappelle les multiples lignes de séparation tracées auparavant entre les diverses communautés du pays.

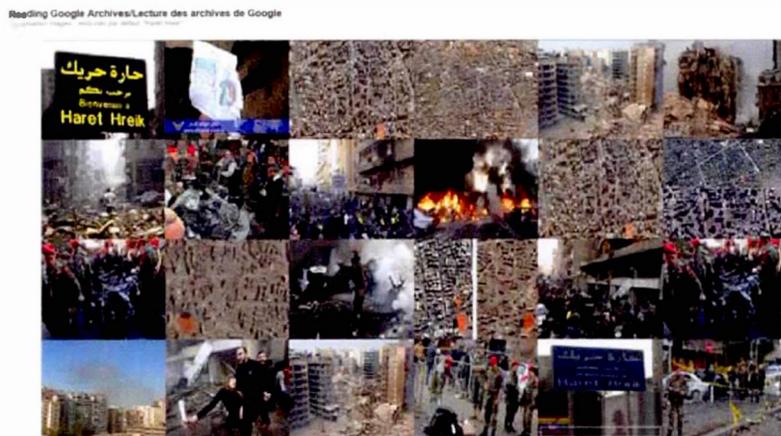
En 2008, j'ai décidé de faire un retour sur cet événement en développant un dispositif (nommé RGIA un acronyme pour *Reading Google Images Archives*) de visualisation d'images qui séparent les images des textes, une sorte de moteur de recherche qui permet la visualisation de données d'images à partir de l'archive Web. C'est d'abord à partir de ce dispositif²⁴ que j'ai tenté de retracer la circulation et suivre les trajets des images du conflit pour ensuite identifier, définir et vérifier les sources, les dispositions et les choix des images, voire les analyser.

3.2.1 Le dispositif RGIA

Le dispositif a la forme d'une matrice à 4 lignes et 6 colonnes. Au total, il y a 24 éléments de (200x160)px dans la matrice de type « images ». Chaque élément comporte son propre champ de recherche qui permet d'envoyer une requête et de retourner un résultat de 64 images défilant une image par seconde (le temps entre deux images peut être modifié). De la sorte, pour 24 éléments, je pouvais obtenir un résultat de 1536 images (24x64), vues à travers un seul écran ou page. Cette manière de faire me permet d'effectuer de multiples variations de la requête et de pouvoir les visualiser simultanément et sur un même écran. Ces variations permettaient aussi de préciser la requête ou de l'étendre. Elles permettent d'élargir les possibilités en

²⁴ Ce dispositif est monté en se référant aux outils disponibles sur le Web, notamment les librairies de Google en rapport avec les diverses interfaces de programmation (API). Ce dispositif est basé sur des fonctions et des algorithmes qu'offre le moteur de recherche de Google. Il permet la visualisation de données d'images à partir de l'archive Web à travers les interfaces de programmation (API) choisies.

donnant une vue d'ensemble et un cadre méthodique au travail. Cette vue d'ensemble est importante pour ce type de recherche. Toutefois, je pouvais effectuer une seule requête pour l'ensemble des éléments de la matrice. Il est possible d'identifier les sources des images (leurs URL) permettant de suivre leurs trajets, voir quels types de données leur étaient associés (descriptions, documents textuels, rapports écrits, discours, commentaires, etc), le lieu (espace web) de leurs manifestations (médias, organisations, sites personnels, réseaux sociaux). Le moteur de recherche de Google tel qu'il était conçu entre 2006-2011, ne permettait pas d'avoir une vue d'ensemble dans un seul écran en variant les requêtes et en obtenant en retour une liste de sources. Par contre, le résultat qu'offre ce dispositif est relativement semblable à celui qu'offre le moteur de recherche de Google. Ce sont les mêmes données indexées par le moteur de recherche. Ci-dessous, une image écran du résultat qu'offre le dispositif RGIA pour la requête « haret hreik » (Figure 3.2).



3. 2 Dispositif RGIA (Reading Google Images Archives)

Entre 2010 et 2011, j'ai effectué plusieurs recherches et je me suis rendu compte que les résultats du moteur de recherche correspondaient à une sorte de découpage particulier de l'espace-temps des conflits. Le moteur de recherche retournait les mêmes images en rapport avec ce conflit, notamment, sur le quartier

Haret Hreik de la banlieue sud de Beyrouth. Ce découpage opère selon un partage ou une répartition d'espaces qui sépare et exclut, d'un côté, et fait participer, de l'autre. En vérifiant la source de ces images et de leurs descriptions, il était frappant de constater que le plus grand nombre d'images provenaient du même site web, celui du magazine américain *LIFE*²⁵. J'ai décidé d'examiner la visibilité de ces images, les commentaires ou encore les descriptions qui leurs étaient associés par le magazine. Ces descriptions correspondent à une forme de décryptage de l'événement par le magazine.

3.2.2 Le dispositif du magazine LIFE

Le site Web du magazine LIFE²⁶ organise ou classe les images de la guerre au Liban en 2006 sous plusieurs catalogues d'images. Chaque catalogue porte une étiquette constituée de plusieurs mots-clés avec une description unique pour l'ensemble des images, répétée sur toutes les images. En effet, la description de l'image s'ajuste à l'étiquette, c'est-à-dire elle lui emprunte les mots clés qui la constituent. Pour chaque image du catalogue, le magazine réserve une page qui contient les mêmes informations parfois agencées autrement²⁷. Par exemple, pour le catalogue portant l'étiquette : *Southern Beirut Neighborhoods Lays In Ruins*, la page comprend, entre autres, le titre, l'étiquette, la description, le nom du photographe et la

²⁵ Jusqu'en 2011, le magazine était accessible à l'adresse <http://www.LIFE.com>. Au début de l'année 2012, le nom du domaine du magazine (LIFE.com) qui soutenait ces images a été suspendu.

²⁶ On peut y lire notamment : LIFE.com represents the most amazing collection of professional photography on the Web. LIFE and Getty Images, the two most recognized names in photography, have joined forces to provide you instant access to millions of breathtaking photographs — for free. LIFE.com not only lets you wander through the legendary LIFE and Getty archives, but with more than 3,000 new photos added every day, it also gives you the best pictures of the people and places shaping our world now.

²⁷ Ces règles sont décrites sur le site de Google sous la rubrique: consignes aux webmestres à l'adresse <https://support.google.com/webmasters/answer/35769?hl=fr>

date de prise de vue (Figure 3.3). C'est aussi une manière d'unifier l'archive des images, de faciliter son identification et son classement.

Ainsi :

Titre de la page : *Southern Beirut Neighborhoods Lays In Ruins.*

Etiquette : *Southern Beirut Neighborhoods Lays In Ruins.*

Description : *BEIRUT, LEBANON - AUGUST 21: Buildings lay destroyed in the heavily damaged southern suburb of Haret Hreik on August 21, 2006 in Beirut, Lebanon. As a fragile ceasefire holds many Lebanese people are going to the destroyed southern neighborhoods to witness the damage, inflicted by Israeli air strikes during the conflict between Israel and Hezbollah, so extreme that residents of the areas cannot return home.*

Nom du photographe : *Photo: Marco Di Lauro / Getty Images*

Date de prise de vue : *August 21, 2006*



BEIRUT, LEBANON - AUGUST 21: Buildings lay destroyed in the heavily damaged southern suburb of Haret Hreik on August 21, 2006 in Beirut, Lebanon. As a fragile ceasefire holds many Lebanese people are going to the destroyed southern neighborhoods to witness the damage, inflicted by Israeli air strikes during the conflict between Israel and Hezbollah, so extreme that residents of the areas can not return home.

LIKE

Photo: Marco Di Lauro/Getty Images
Aug 21, 2006

3.3 Southern Beirut Neighborhoods Lays In Ruins (Life.com)

Je me sentais un peu en porte à faux avec cette description : *many Lebanese people are going to the destroyed southern neighborhoods to witness the damage, [...] so extreme that residents of the areas cannot return home.* Autrement dit, les habitants viennent témoigner de l'impossibilité de leur retour. Il y a d'une part, ce monde où on cherche à définir le temps comme un temps unique des sujets en supprimant l'étoffe sensible du temps. Et d'autre part, le monde où il y a ces moments par lesquels ce sensible est tissé et où ce qui est altéré ne revient plus comme il était. Il devient nécessairement autre. Ces conflits de temps et de temporalités sont au cœur de cette recherche. Les répétitions de textes, d'une description à une autre, ou celles des images vues sous différents angles configurent un partage qui impose une unique temporalité et en exclut d'autres. Je donnerai un autre exemple de cette visibilité avant de procéder à son analyse et mettre en relief le rapport que cette visibilité entretient avec le moteur de recherche de Google.

Dans le second catalogue, sous l'étiquette : *Beirut Residents Continue to Flock to Southern Neighborhoods* (Figure 3.4; Figure 3.5; Figure 3.6), on peut examiner de nombreuses images sur la banlieue sud de Beyrouth et lire les descriptions relatives à ces images (similaires à beaucoup d'autres du même catalogue). En guise d'exemple, j'ai choisi trois images :



Beirut Residents Continue to Flock to Southern Neighborhoods

BEIRUT, LEBANON - AUGUST 15: A boy stretches through the rubble as he walks down the street through a neighborhood destroyed during the month long Israeli bombing campaign August 15, 2006 in southern Beirut, Lebanon. As the United Nations brokered cease fire between Israel and Hezbollah enters its first full day, thousands of Lebanese returned to their homes and villages.

Photo: Spencer Platt/Getty Images
Aug 15, 2006

3.4 Image 1



Like

Beirut Residents Continue to Flock to Southern Neighborhoods

BEIRUT, LEBANON - AUGUST 15: A man walks down the street through a neighborhood destroyed during the month long Israeli bombing campaign August 15, 2006 in southern Beirut, Lebanon. As the United Nations brokered cease fire between Israel and Hezbollah enters its first full day, thousands of Lebanese returned to their homes and villages.

Photo: Spencer Platt/Getty Images
Aug 15, 2006

3.5 Image 2



Like

Beirut Residents Continue to Flock to Southern Neighborhoods

BEIRUT, LEBANON - AUGUST 15: People walk down the street through a neighborhood destroyed during the month long Israeli bombing campaign August 15, 2006 in southern Beirut, Lebanon. As the United Nations brokered cease fire between Israel and Hezbollah enters its first full day, thousands of Lebanese returned to their homes and villages.

Photo: Spencer Platt/Getty Images
Aug 15, 2006

3.6 Image 3

J'ai effectué une sorte de dislocation séparant les images des descriptions (Figure 3.7). Et j'ai regroupé ensemble, d'un côté les images et de l'autre côté les descriptions. Ce qui me permet de les représenter comme suit :



Image 1

Image 2

Image 3

3. 7 Photographies de *Spencer Platt*, Aug 15, 2006 (Life.com &Getty Images)

Description de l'image 1 :

BEIRUT, LEBANON - AUGUST 15: A boy searches through the rubble as he walks down the street through a neighborhood destroyed during the month long Israeli bombing campaign August 15, 2006 in southern Beirut, Lebanon. As the United Nations brokered cease fire between Israel and Hezbollah enters its first full day, thousands of Lebanese returned to their homes and villages.

Description de l'image 2 :

BEIRUT, LEBANON - AUGUST 15: A man walks down the street through a neighborhood destroyed during the month long Israeli bombing campaign August 15, 2006 in southern Beirut, Lebanon. As the United Nations brokered cease fire between Israel and Hezbollah enters its first full day, thousands of Lebanese returned to their homes and villages.

Description de l'image 3 :

BEIRUT, LEBANON - AUGUST 15: People walk down the street through a neighborhood destroyed during the month long Israeli bombing campaign August 15, 2006 in southern Beirut, Lebanon. As the United Nations brokered cease fire between Israel and Hezbollah enters its first full day, thousands of Lebanese returned to their homes and villages.

La première image opère un cadrage sur les décombres obtenu par un rapprochement [*zoom in*]. La deuxième image opère un cadrage sur les débris obtenu par une vue à vol d'oiseau. La troisième image représente une vue panoramique de la destruction du quartier obtenu par une vue à vol d'oiseau et un éloignement [*zoom out*]. Le quartier se trouve ainsi réduit en poussière. Les trois images fixent la temporalité du quartier à la seule temporalité des décombres où le retour des habitants serait impossible. Cet effacement de la vie ordinaire dans le quartier se trouve compléter par les descriptions qui effacent à leur tour, les noms des sujets qu'elles citent, le nom de la rue que les sujets occupent, le nom du quartier réduit en poussière comme s'il était un désert. N'y a-t-il pas que du sable dans le désert, demande un Touareg ? Comment s'orienter dans le désert ? Un homme *sans nom*, marche dans une rue *sans nom*, dans un quartier *sans nom*. Il doit ce retour dans les ruines, ainsi que des milliers d'autres « *boy, man, people* » aux Nations Unis – cela est dupliqué sur toutes les images du catalogue. Ces mêmes « *boy, man, people* » retournent témoigner de l'impossibilité de leur retour, sinon comme visiteurs d'un lieu où s'expriment leur misère et leur incapacité de penser leur avenir, leur sortie. C'est dire « qu'il n'y a qu'une réalité dont il faut épuiser les signes, qu'un seul espace, quitte à y retracer les frontières, qu'un seul temps, quitte à multiplier les figures » (Rancière, 2005a, p.10). À ce type de descriptions récurrentes, on peut opposer un autre type de descriptions comme excès ou comme différence, c'est-à-dire comme rapport entre deux manières de penser le temps. On peut lire à travers cette description de Mona Harb (2007) relativement au quartier : « lorsqu'on rase Haret Hreik ou les villages du Liban-sud [...], on élimine des quartiers où vivaient des gens menant une vie ordinaire [...]. On fait disparaître des pratiques, on gomme un quotidien et on efface une histoire » (p.42). Au temps unique de l'« impossibilité du retour » qui met les gens hors de la vie, soumis au temps de la destruction de leurs demeures, il y a un autre temps qui inscrit les gens dans la vie et dans l'histoire. Cette torsion qui passe par la réduction du quartier aux décombres se trouve détourner par la subversion du rapport même entre le temps imposé par la rhétorique de la guerre et le temps du

quotidien qui tisse toute histoire. Cette dislocation qui sépare les images et les descriptions crée d'une part, une sorte de brèche permettant l'inscription d'autres paroles et d'autres écritures entre elles. D'autre part, en se dissociant du donné imposé que représentent ces descriptions, cette dislocation opère une reformulation de ces descriptions qui se donnent en termes de nécessités en une description en termes de possibles et comme une sorte d'ouverture d'un espace de possibles. Dans les deux cas, il s'agissait d'ouvrir un 'espace « entre » qui rend compte d'autres temporalités des sujets et des objets.

Cependant, après avoir examiné ces deux exemples, je voudrais convoquer à nouveau la visibilité des images du magazine LIFE, mais cette fois-ci sous l'angle du moteur de recherche. Cette visibilité semble être en rapport avec les robots d'indexation d'images, le référencement et le positionnement qui sont autant de techniques de « mise en ordre » de consignation de données web que de « mise en mouvement ». D'ailleurs le fait d'unifier, d'identifier et de classer ne va pas seul, disait autrefois Derrida (1995), sans un certain « pouvoir de consignation ». C'est peut être pour cela que le géant Google leur consacre une rubrique spécifique permanente et mise à jour intitulée : « Consignes aux webmasters », des consignes relatives à la qualité, à la conception et au contenu ainsi que des consignes techniques. De quoi s'agit-il au fond ? Est-ce que c'est du contenu, de la forme ?

3.2.2.1 Ce qui est entre le contenu et la forme

La recherche sur Internet à travers le moteur de recherche Google est, dans un sens, contraint à un ensemble de dispositions, entre autres, à ce qui est présent dans une base de données [le référencement Web ou indexation] et la visibilité Web [le positionnement] - soit-disant le contenu et la forme, deux paramètres dont la configuration est soutenue par les algorithmes de Google qui font que telle ou telle donnée est visible ou non à un moment donné. Ce modèle définit les communautés Web comme rapport entre un processus de gestion de la communauté et

d'organisation du commun et une forme d'expression des individus²⁸ et de groupes. Par le biais de la « participation » autrefois appelée démocratie, ce modèle ne reconnaît que les gros acteurs du Web. Ainsi, il donne son capital aux médias électroniques officiels, institutions et entreprises (Cardon, 2013) reproduisant ainsi la distribution hiérarchique d'une communauté reposant sur le partage des places et des fonctions pour reprendre les termes de Rancière (1998a, p.112). Il constitue, en ce sens, un certain type de partage du sensible, une certaine configuration de ce qui est donné comme notre réel. En suivant Rancière (2000b), la démocratie commence lorsqu'on considère qu'il existe toujours un espace « entre » qui supprime tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés. Elle oppose à cet ordre hiérarchique, la logique égalitaire de l'affirmation de la « capacité de n'importe qui ». Ce qui importe, c'est sa mobilité, sa capacité à déplacer les lieux et les formes de la participation (Rancière, 1998a, p.110). Cette démocratie existe, par une interruption singulière de cet ordre de la distribution des corps en communauté et par « un dispositif singulier de subjectivation » qui permet de penser « l'accroissement des potentialités du présent, lesquelles ne se définissent pas par des calculs stratégiques, mais par de nouvelles capacités qui peuvent surgir, se développer, se confirmer à tout moment » (Rancière, 2009c, p.496). Pour cela, « une véritable participation, c'est l'invention de ce sujet imprévisible, [...] le renouvellement des acteurs et des formes de leurs actions, [et] la possibilité toujours ouverte d'émergence nouvelle de ce sujet à éclipses » (p.111). Cependant, un espace Web démocratique n'apparaît que comme espace de division qui rend compte de la communauté.

Le moteur de recherche Google privilégie un mode de circulation dont il détermine les règles, les droits et les manières de les appliquer et/ou de les adapter. Au-delà de ces règles et conjointement avec les droits, il y a ce que Google atteste au sujet des données [ce qui est présent, ce qui est visible ou non] sur le Web, autrement

²⁸ Dans *La démocratie Internet. Promesses et limites* (2010), Dominique Cardon considère qu'Internet est plus un espace d'expression que d'information.

dit, le contenu et la forme: « It depends on Google's opinion » (Cutts, 2010²⁹). Mais le règne d'un droit, dit Rancière (1995), « est toujours le règne d'un droit, c'est-à-dire d'un régime d'unité de tous les sens du droit, posé comme régime d'identité de la communauté » (p.150). Le système consensuel « est la conjonction d'un régime déterminé de l'opinion avec un régime déterminé du droit, posées l'un et l'autre, comme régimes d'identité à soi, sans reste de la communauté » (p.143), et sans intervalles entre les identités, entre les droits et les faits. La question de la séparation du public et du privé refait surface. Elle reconferme que la lutte contre la privatisation continue à faire loi tant et autant qu'il y a des « mots en plus » qui circulent ouvrant une brèche ici et maintenant pour élargir la sphère publique et interrompre la temporalité du consensus. Cet excès de mots s'opère sur l'intervalle des identités, là où se séparent le privé et le public, pour reconfigurer les distributions du privé et du public, de l'universel et du particulier. En suivant Rancière, cet excès n'est autre que l'action de sujets, ce « supplément » qui caractérise la démocratie comme type de communauté défini par l'existence d'une « sphère d'apparence spécifique du peuple » - la communauté de sujets et des formes d'expérience sensible comme communauté dissensuelle, c'est-à-dire esthétique. Par conséquent, la question de recherche se situe dans l'espace entre le contenu et la forme là où l'on s'intéresse aux conflits des temporalités, autrement dit aux différents partages du temps. Cette démarche se fait par un travail de l'intérieur, à partir d'une certaine situation, d'un cas.

Les images diffusées par les médias électroniques sont moins nombreuses qu'on peut le croire – une conséquence de la construction médiatique qui est une mise en scène du rapport entre l'autorité et la sélection de ce qui est à voir et qui élimine toute singularité des images. Ce qui oriente cette recherche aux croisements du web et des conflits n'est pas le nombre d'images qui apparaissent ou disparaissent, non plus de dire qu'il y a eu un changement qu'on pouvait attribuer aux avancées

²⁹ Cutts, M. (2010). How Google Works, & How To Do Better In Google [document vidéo]. Présentation à la Cantine Paris. Vidéo consultée à l'adresse <http://mattcutts.com/blog>

technologiques. Ce qui m'intéresse plutôt c'est de savoir en quoi a consisté ce changement, les transformations qui se sont produites, les « formes de dissensus » qui s'inventent et les opérations de « reconfiguration de l'expérience commune du sensible ». Autrement dit, de quel « partage du sensible » s'agit-il, de quelle politique et de quelle esthétique? La disparition n'est pas prise dans l'unique direction de ce que l'on trouve à un moment donné et pas à un autre. Elle est également celle qui porte la trace de ce qui aurait pu advenir, mais n'a jamais été, tout en continuant à interroger notre présent. Elle est l'absence dans la sélection qui fait que certaines images sont montrées et d'autres pas.

3.2.3 Le retour des spectres

En avril 2011, alors que j'étais plongé dans cette analyse, le magazine LIFE insère dans son catalogue d'archives de 2006 sur la banlieue sud de Beyrouth, une image prise dans le quartier de Haret Hreik en 2006. Tel que mentionné par le magazine, c'est l'image du photographe de *Getty Images* Chris Hondros marchant sur les ruines d'un immeuble au sud de Beyrouth le 21 août 2006 (Figure 3.8). C'était la seule image ajoutée au catalogue depuis 2006. Et c'était la seule fois que le magazine effectua une modification audit catalogue. LIFE souligne que le photographe est mort atteint par une roquette, non pas à Haret Hreik, ni au Liban, mais à *Misrata en Libye le 20 avril 2011*³⁰. Cette image, hors lieu, mais aussi hors temps, fait irruption dans le catalogue d'archives de 2006 sur la banlieue sud de Beyrouth. Le retour du photographe sur les ruines de la ville de 2006 en 2011, transforme cette scène du réel en une fiction où le retour du protagoniste annonce déjà, le retour des spectres - ces

³⁰ Hondros avait couvert de nombreux conflits, entre autres, au Liberia, au Kosovo, en Afghanistan, en Irak. Le 18 janvier 2005, une famille turkmène traversait dans une voiture un barrage américain à Tal Afar en Irak. Les soldats américains ont ouvert le feu, tuant deux parents, Camille et Hussein Hassan et en blessant leurs cinq enfants. Chris Hondros, un photographe de *Getty Images*, était témoin sur les lieux et a capturé des photos de la fusillade. De tels incidents se sont multipliés ensuite par après - 2000 personnes ont été tuées aux barrages dans une période de 2 ans (Redacted, film de Brian de palma, 2007).

témoins, qui témoignent de la différence de chaque « un » à lui-même. LIFE³¹ ne montre pas la photo de Chris Hondros en Libye en 2011, mais sa photo encore « vivant » il y a quatre ans et huit mois sur les ruines du quartier de Haret Hreik au Liban.



Like

Getty Images Photographer Chris Hondros

BEIRUT, LEBANON - FILE: Getty Images photographer Chris Hondros walks the ruins of a building August 21, 2006 in southern Beirut, Lebanon. Hondros, who was on assignment in Misrata, Libya, was killed on April 20, 2011 by a rocket-propelled grenade (RPG).

In this photo: Chris Hondros
Photo: Getty Images
Apr 20, 2011

3. 8 Le photographe *Chris Hondros* sur les ruines de Beyrouth sud [Life.com & Getty Images]

³¹ Voir également sur le site de Getty Images à l'adresse :
<http://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/getty-images-photographer-chris-hondros-walks-the-ruins-of-news-photo/112767117>

3.2.4 Le non-retour ou le *détour*

Sous l'étiquette *Southern Beirut Neighborhoods Lays In Ruins* du catalogue du quartier *Haret Hreik*, figurent des pancartes rouges dans plusieurs images qui portent le signe *The Divine Victory* ou la victoire divine. Ces pancartes sont plantées par le Hezbollah après la destruction complète du quartier Haret Hreik, le fief du « Parti de Dieu », dans la banlieue sud de Beyrouth. Nous trouvons plusieurs de ces pancartes dans presque toutes les ruelles du quartier Haret Hreik. Elles sont omniprésentes sur les ruines du quartier (Figure 3.9).



3. 9 Pancarte *The Divine Victory* sur les ruines de Beyrouth sud en 2006
[Life.com]

Le 14 juillet 2006, les forces aériennes israéliennes qui ont pris d'assaut le quartier ont fait plus de cinquante morts, des civils uniquement. Le magazine présente le quartier et les immeubles inoccupés ou vides tandis que les habitants retournent « après le cessez le feu » témoigner de la destruction de leurs demeures. De son côté, le signe *The Divine Victory* suspend la lecture d'images des décombres montrées par le magazine LIFE, mais aussi la lecture des destructions du site physiquement visité. En publiant les images portant ce signe, le magazine américain ne souscrit-il pas à cette victoire - comme étant une guerre dissimulant la sienne des écrans médiatiques, celle de l'invasion de l'Irak en 2003 ? C'est ainsi que nous pouvons lire sur la pancarte l'expression *Made in USA*.

Imaginons que nous étions sur le lieu où sont plantées ces pancartes comme des flèches. Et par curiosité, nous décidons d'effectuer un détour pour être en mesure de voir ce qui est écrit sur le dos ou sur l'envers de la pancarte. Comme nous ne pouvons plus faire ce détour physiquement, essayons de le faire sur l'image (Figure 3.10). Tout change et devient *autre chose* de ce qu'il était dans l'image originale. À présent, la couleur rouge domine la pancarte plantée sur les ruines. Le terme LIFE du logo du magazine signifie la vie. Ainsi, on peut dire qu'à travers ce ravage c'est la vie qui est rendue à l'envers. Pour écarter toute ambiguïté mystificatrice du « rouge », nous dirons que le fait de planter systématiquement les pancartes sur les ruines, impose « la victoire divine » comme seule temporalité des ruines et des corps dans le quartier. Ce signe devient le nom de tous les noms des corps mutilés, déchiquetés, une victoire - sur la vie.



3. 10 Détour [de l'image]

La couleur sanguine de la pancarte qui porte le signe de la victoire divine, permet de postuler le caractère sacré de cette victoire projetée dans le futur. Le discours du Secrétaire général du Hezbollah Sayyed Hassan Nasrallah le 30 janvier 2007 évoque ce caractère sacré de la victoire :

Vous vous êtes rassemblés dans le quartier sud de Beyrouth et vous avez prêté serment d'allégeance à l'Imam Hussain – que la paix soit sur lui. [...] Vous avez été fidèles à l'Imam Hussain. Vous avez affronté avec patience, vous vous êtes sacrifiés et avez triomphé dans la guerre. Vos hommes ont

redonné vie à l'imam Al-Abbas (le frère de l'Imam Hussain), [...]. Vos maisons détruites ont rendu la scène des tentes brûlées de la demeure de l'Imam Hussein et de ses compagnons. [...] En juillet et août 2006, vous avez montré que le sang peut triompher sur l'épée et l'opprimé peut triompher sur l'opresseur. Cette résistance au Liban a toujours été notre *Karbala*³² au Liban et notre force et espoir et notre aspiration pour le futur.

Je cherche à sortir de la temporalité imposée par les pancartes sur les ruines. J'oppose à la pensée divine du retour que représente l'expression *The divine victory* et celle du non-retour représentée par l'expression *Made in USA* qui réduit les ruines à des destructions, une pensée du *détour* qui fait des ruines la possibilité de penser une communauté sans demeures, c'est-à-dire sans appartenances, une communauté esthétique, dissensuelle au sens de Rancière, fondée sur l'égalité. Dans une société où l'individu existe comme un sujet en relation avec Dieu, la vie devient un passage temporaire - répugnante et sans désirs. Le retour des habitants n'est pas le signe de leur présence dans le lieu, mais plutôt de leur absence et de leur désengagement comme individus à l'égard de la vie et du monde, autrement dit de l'impossibilité de leur retour.

Cependant, la reconstruction du quartier de Haret Hreik à Dahieh, dans ces conditions, n'est pas sans danger. Mais penser un « impossible » n'est pas penser quelque chose qui serait impensable, c'est penser quelque chose qui a du sens et qui peut même avoir un semblant de possibilité d'« existence » (Borreil, 1993, p.40). Deleuze (1985) disait « Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, [...], croire comme à l'impossible, à l'impensable qui pourtant ne peut être que penser : "du possible sinon j'étouffe"³³ » (p. 221). Pour qu'un retour soit possible, il faut que ce temps présent des ruines soit ouvert à un champ de possibles. Chaque

³² Karbala est une ville d'Irak. Le Secrétaire général fait référence à la bataille de 680 à Karbala qui est commémorée par le deuil chiite d'Achoura. Ainsi, ce discours voulait inscrire les ruines de la guerre de 2006 dans une filiation confessionnelle.

³³ Kierkegaard cité par Deleuze.

situation, remarque Rancière, détermine une scène de possibles, dont l'impossible serait la limite. La question est de chercher comment traverser les frontières de l'impossible, les déplacer. Cela veut dire aussi qu'il n'y a « pas de retour au réel premier, mais seulement des passages qui toujours nous éloignent un peu plus, pas de revenants mais seulement des devenants » (Borreil, 1993, p.14). Cette expérience du passage n'appartient pas au sujet, « elle est commune, et que, dans cette communauté, [le sujet] est ce [témoin] singulier qui la vit sur son bord, à son passage à la limite » (p.38). Il s'agit de penser non pas le retour mais plutôt le *détour* - tracé selon des points de rencontres, des singularités qui définissent l'être-en-commun comme une série infinie d'altérations d'une communauté sans demeures, c'est-à-dire sans appartenance, la « communauté esthétique des humains », celles des hommes ordinairement exilés (p.17). En suivant Rancière (1998a), la communauté esthétique est celle qui permet de rendre visible l'invisible et de donner un nom à l'anonyme tout en projetant en arrière d'elle-même le postulat de l'égalité (p.165). En d'autres termes, la communauté esthétique est d'abord une communauté des hommes égaux.

3.2.5 Ce qui est en excès

À la différence des images capturées durant la guerre civile (1975-1991) qui étaient floues, les images prises en 2006 étaient toutes claires. Durant la guerre civile, remarque Jalal Toufic (2011), le photographe était soumis à un danger imminent et avait peu de temps pour effectuer une mise au point. Les images prises étaient hors champ et toujours floues. Toufic soutient que le flou qui est présent dans les images est là en raison du retrait de ce qui est photographié, qui n'est plus là pour être vu. En raison de ce retrait, une partie du référent ne peut pas être situé précisément. Dans les images de la banlieue sud de Beyrouth durant la guerre de 2006, précisément dans celles des immeubles du quartier de Haret Hreik, on est plutôt dans le champ de la capture de l'image, dans son espace-temps et dans le contexte (Figure 3.11). On est dans le champ qui permet lui-même de ramener le hors champ.



3. 11 Ruines de Beyrouth sud en 2006

Le photographe avait le temps d'installer son trépied, de choisir l'angle de vue et d'effectuer son cadrage. Or, le quartier de Haret Hreik a été rasé par de multiples frappes aériennes, les décombres ont été enlevés à vive allure pour être déchargés dans la mer et le quartier fut ensuite entièrement reconstruit. Cependant, certains immeubles ont survécu à ces frappes. Mais une fois le quartier reconstruit, les immeubles anciens font partie d'un tout inséparable, indistinct. Cela dit, les images capturées de ces immeubles avant la reconstruction nous confrontent à une réalité où coexistaient d'autres temporalités. Ces images d'immeubles sont ainsi « en excès » par rapport à ce qui a été éliminé à proximité. Elles sont le référent de ce qui a été retiré, de ce qui n'est plus là. Comment saisir le rapport entre ce qui se passe dans l'image et une certaine distance du photographe par rapport à son objet qui permet de saisir cette temporalité ? Comment saisir cet *espace* « *entre* », cet entre-deux ?

3.2.6 Précaire, lacunaire et instable

Cependant, les données quantifiées m'intéressent moins par rapport à la recherche personnelle qu'un usager peut faire sur le terrain et à ce qu'il éprouve, entre autres, lorsqu'il peut intervenir à tout moment pour désactiver ou défaire la chaîne de

liens, de tags, de mots clés et de l'indexation. Je porte une attention particulière sur les surprises, les imprévus, les renvois et les résonnances entre les différentes données textuelles et visuelles qui ne sont pas nécessairement du type cause à effet comme celles suggérés par les divers services notamment celui de Google. Loin des discours qui doivent produire tel effet sur le sujet en telle circonstance déterminée, je me suis intéressé à la dimension poétique de la circulation de la parole ou des mots sur Internet, qui selon Rancière (2005b), est « sans position de légitimité et sans destinataire spécifique, qui suppose qu'il n'y a pas seulement un effet à produire mais qui implique un rapport à une vérité et à une vérité qui n'ait pas de langue propre ». S'orienter vers une vérité, c'est savoir distinguer ce qu'on pense de ce qu'on voit, autrement dit, selon Rancière, c'est sortir de l'ordre du consensus : l'ordre de ce qu'on peut en sentir et ce qu'on peut en penser. Autrement dit, la possibilité d'apparence des sujets qui ne parlent plus comme témoin-victime, mais tentent de se subjectiver sous le nom de témoin, en mettant en cause la logique même du témoignage, la non adhérence à la vérité de l'événement, dans l'espace de la langue commune. Être témoin, selon l'auteur, c'est être capable de construire une scène de parole litigieuse (Rancière, 2009f, p.532).

Cette recherche personnelle n'exclut pas mon propre rapport à ces données, celui qui concerne le conflit de la guerre de 2006 au Liban. En revanche, elle postule ce rapport non pas comme témoin de la guerre ou encore pour exposer des témoignages sur la guerre, mais plutôt de repérer les paroles qui construisent le monde sensible à travers lequel des sujets ont aménagé le rapport entre un lieu et un autre, un temps et un autre. C'est un travail de l'intérieur qui vient scinder le donné, le remettre en cause en portant l'attention, sur les sujets provisoires et locaux, sur les formes de subjectivation qu'ils inventent qui, selon Rancière (1992), ne sont pas des incarnations ou des identifications, mais plutôt des intervalles entre plusieurs corps, entre plusieurs identités.

En effet, je suis parti de ces données dispersées qui circulaient sur Internet en étant attentif aux multiples rencontres qu'elles peuvent produire. Ces données répertoriées sur Internet proviennent d'individus, d'organisations locales et internationales, elles sont prises non pas dans les expressions qu'elles révèlent, mais plutôt dans leurs textures sensibles. En d'autres termes, il s'agissait de partir du caractère fragmentaire et lacunaire de ces données, de faire émerger l'univers sensible instable, de retrouver une texture sensible de l'expérience pour reprendre les termes de Rancière, et de voir comment ce réseau sensible des paroles construit un récit qui dessine un certain type d'espace commun. Il s'agit donc de moments de rencontres, litigieuses, dissensuelles, qui font que quelque chose qui n'existe pas ailleurs fait saillie. Ces moments « dialogiques » côtoient l'expérience personnelle sur le terrain qui est ainsi confrontée à des matériaux inconnus. Mais ils la côtoient dans la mesure où ils permettent d'éviter sa cristallisation dans le vécu. J'ai rencontré ces moments par hasard dans des textes lus sur Internet au cours de la recherche. J'ai été saisi par les mots qui circulaient ici et là, notamment ceux trouvés sur les blogues du *Siege Notes*³⁴ et de *Beirut Journal*³⁵. D'autres, ont été répertoriés sur des sites qui semblaient ne pas avoir de lien avec le conflit, mais qui, d'une certaine manière, ont permis l'ouverture d'une brèche dans l'espace de circulation vers de nouvelles relations au passé alors que celui-ci semblait s'éclipser ou se refermer.

3.3 Moments dialogiques (des blogues)

On a souvent évoqué l'extrême fragmentation des médias libanais à cause de leur allégeance aux divers partis politiques. Mais cette allégeance avait son garde-fou, le système confessionnel, pour ajuster les partages du temps infligés à la nation. Au cours du temps, ces médias ont donc constitué leurs partisans confessionnels loyalistes. Une précision s'impose : il ne s'agit pas du partage des temps entre les

³⁴ <http://www.rashasalti.blogspot.ca/>

³⁵ <http://beirutjournal.blogspot.ca/>

différents médias comme l'on pourrait le croire (comme on parle de partages de pylônes d'antennes ou de chaînes satellites), mais plutôt de conflits de temporalités, que ces médias tentent de réduire pour imposer chacun son propre temps comme temporalité unique de la nation toute entière. Si toutefois, en 2006 ces médias se tournaient vers la circulation d'images et de mots du conflit sur internet rapportés par les citoyens, ce n'est pas pour la véracité de ces données extraites du quotidien. Mais plutôt et surtout, parce que la scission n'est pas uniquement au niveau des antennes, mais aussi au niveau du territoire de leurs opérations. C'est que les lignes de frontières tracées durant la guerre civile (1975-1991) sont toujours là. Parmi toutes ces données colligées, il y a toujours celles qui étaient récupérables par l'un ou l'autre clan, lui permettant de défendre la temporalité qu'il imposait aux citoyens.

Il convient alors de souligner que ces médias produisent des écarts, des distances des citoyens par rapport à leur propre temps. Outre les médias télévisés et satellites, on remarquait en 2006 l'émergence de médias alternatifs constitués de blogues. Ces blogues devenaient le médium de choix pour ceux qui désiraient suivre le conflit. Ils relataient ce qui se passait sous la forme de récits, de notes, de commentaires, d'images, de vidéos. Ces notes ou ces bribes de notes qui circulaient sur internet racontaient l'histoire des jours et des nuits d'individus durant le siège. Elles marquent la texture sensible du réel vécu à travers l'intensité d'une chaîne d'événements.

Le fait que ces individus écrivaient sur leurs expériences quotidiennes et ses tensions durant ce conflit, transformait leurs propres vies en objets de plaisir esthétique. Dans ses notes du 5 août 2006 intitulées *The Bougainvilliers Are in Full, Glorious Bloom*, dédiées à l'artiste Akram Zaatari, Salti écrit sur son blogue *Siege Notes* ce passage révélateur :

Throughout the war, shelling, siege, grief and sorrow, the bougainvilliers have been in full, glorious bloom. Their colors are dizzying in their intensity: purplish red, boastfull fuschia, glaring white, and sometimes canari yellow. Most of the time, their bloom, which is the objective outcome of "natural" factors, namely, access to water, sun, heat, and even perhaps wind, has irritated me. Everything has changed in this time of war, except the full

glorious bloom of the bougainvilliers. [...] On the road to Saida, I was struck, irked and even upset at the bougainvilliers full bloom. From between their abundant leaves and flowers, vignettes of the ravages appeared. Bridges torn in their midst framed by the purple and fuschia bloom of the bougainvilliers.

Cette esthétique se pose comme une « identité des contraires », c'est-à-dire un rapport entre des termes contradictoires. Elle peut se décliner à travers cette poétique entre le su et le non-su, le vu et le non-vu, par exemple, ce que la guerre produit de ravages et l'éclat des bougainvilliers ; les ponts déchirés par l'éclat des couleurs violet et fuchsia des bougainvilliers. Cette poétique de l'« identité des contraires » est selon Rancière (2001), l'écart d'une parole à ce qu'elle dit (p.30).

Le récit de Salti est traversé par de multiples rencontres ici et là. Ainsi par exemple, l'histoire de Yasser Abou Halileh, un correspondant d'al-Jazeera en Jordanie, arrivé sur le lieu du massacre de Qana au Liban. Comme le note Salti, son histoire n'est pas différente de celle de n'importe quel correspondant qui, soudain, manifeste l'être humain qu'il est, un père, un fils, à la recherche de mots à assembler en phrases pour décrire le massacre.

Yasser was looking for words to put together into sentences to report the first report of the massacre. Yasser is catching his breath and slowly, you can feel the air being sucked from all around him.

D'autres histoires sont relatées par Salti. Par exemple celle de Maher, un cinéaste qui vit à Paris. Il a été envoyé au Liban pour travailler à l'évacuation des Français en bateaux. Durant le conflit, Maher distribue des cameras aux jeunes cinéastes, artistes et bénévoles pour enregistrer le quotidien non-sensationnel des survivants de la guerre. Marwan vient de Londres. Il a travaillé à la collecte des corps des victimes du massacre de Sabra et Chatila en 1982. Salti décrit son amitié avec Akram. Ce dernier est bloqué à l'extérieur du pays suite aux bombardements de l'aéroport. Cette amitié qui a « sculpté son monde propre », et qui a aussi « une langue propre, pleine de métaphores », « un stock de souvenir », « des tas et des tas d'images et d'histoires », [...comme] « un espace, un retrait comme un petit jardin intérieur » signe de quiétude.

Le tout est saisi dans le rapport du silence rendu palpable par l'absence d'un ami. Ce silence répond aux bruits des bombardements et des destructions des voies reliant les villes du sud et la capitale Beyrouth. Cette rupture des voies oblige les habitants à risquer les détours à la recherche d'autres voies et par conséquent, à démultiplier les distances. Salti n'hésite pas à nous rendre palpables ces distances pendant le siège à travers ces micro-événements sensibles, tissés de rencontres et d'un souci pour les détails. C'est également cette « identité des contraires », silence et bruit, retrait (signe de quiétude) et destructions, lien et distance, que le récit de Salti tente de nous faire saisir par l'intensité des événements sensibles. Son récit est tissé de multiples voix éclatées, polémiques, attribuées à des individus réels ayant chacun un nom et une histoire, à l'opposé de ceux qui défilent sur les écrans des médias, sans nom, sans visage et sans histoire. Petit à petit, ces voix s'entrecroisent et construisent une sorte d'espace collectif. Ziad, Abdel Karim et Dalal, et bien d'autres, tous ces individus cités dans le blogue sont des gens ordinaires venant de nulle part ailleurs que de cet appel d'un semblable à un autre semblable, c'est-à-dire qu'ils sont *autre chose* que leur identité sociale et confessionnelle. Ce qui inscrit l'égalité au cœur du sensible.

Tous les personnages sont mis au même régime d'intensité sensible. Il ne s'agit pas seulement de faire entendre plusieurs voix. C'est le tissage de ces voix différentes qui s'égalisent en une seule voix, la voix des anonymes qui, selon Rancière (2009c), d'une phrase à l'autre, s'approprie l'enchaînement d'actions narratives pour en faire sa musique – la musique des micro-événements sensibles (p.566-567). Ils ne sont pas des témoins du passé ou de l'ailleurs, mais des individus qui vivent et pratiquent au présent autre chose que ce qu'ils faisaient dans leur vie sous l'identité sociale qui leur a été imposée. Ils sont des témoins au présent, des « chercheurs au travail ici et maintenant » (Rancière, 2007, p.199). Ils sont ces « semblables dissemblables » (Borreil, 1993, p.27) qui vivent au croisement de deux mondes sensibles : celui des identités sociales et celui qui est fait de « condensation des événements sensibles ». Ce tissu sensible, dit Rancière (2014), est fondé « de perceptions et de pensées, de

sensations et d'actes » (p.29). Il traduit le type de vie qui est vécu par ces individus. Loin de ramener ces notes du blogue à un voyage intérieur d'une subjectivité personnelle propre à son auteure (Salti), ces notes conservent leur indépendance comme étant des « événements sensibles », permettant l'ouverture d'un espace indéterminé. Elles déplacent le récit vers ces vies anonymes qui prennent du coup un nom et une histoire.

À travers ces notes, Salti cherche à saisir la capacité des gens à sortir de leur misère, à transformer leur vie, à penser autrement la sortie. Ce qui l'intéresse, c'est non pas l'identité professionnelle des individus rencontrés, mais plutôt la manière dont ils ont pensé et aménagé le rapport entre un lieu et un autre, un temps et un autre. Ces individus nous renseignent non pas seulement sur ce qu'ils ont vécu, mais sur ce qu'ils ont fait. Ils attestent une « capacité » (Rancière, 2007) qui donne à leur parole un lieu et à leur nom le « visage attentif des anonymes ».

“I asked Ziad what he'd been doing. The first week, like most people, he had squatted at home, but as soon as the shelling let a little, he started going out and thinking about his LIFE, the LIFE of the city as it adjusted to this war. He was filming, but he was not a 'voyeur' he told me, and did not chase after the gore and misery. 'When your work is not about capturing the moment, you take your time to think and decide what to film', he said to me.” (Salti, R., Blog Siege Notes, 2006)

Il s'agit maintenant de voir comment ce détour à travers une expérience esthétique permet d'« établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant » (Rancière, 2008, p.112).

Plusieurs passages du blogue *Siege Notes* permet de ressentir une connexion palpable et concrète avec le passé du pays. C'est que les images de la guerre de 2006, nous lient à un passé particulier de l'histoire du pays, celui de la guerre civile libanaise (1975-1991) affirmant que la guerre est toujours là. Ainsi pour mettre au travail la mémoire des personnes prises sous les décombres et rendre visible leur

absence, Salti fait appel à un commentaire du journaliste et romancier Elias Khoury [diffusé sur la chaîne Al-jazeera il y a dix ans] dans lequel Khoury décrit la banalité clandestine et horrible de la guerre civile,

While everyday LIFE was taking place, traffic, transactions, just the mundane stuff of LIFE, and as you walked passed buildings, you knew that in the underground of that commonplace building, there might be someone kidnapped, waiting to be traded or simply held in custody for money or whatever reasons militias kidnapped for. And you walked by that building. (Siege Notes, 2006)

Ou encore ce ressentiment de l'auteur qui marque cette liaison entre le passé et le présent sans céder à la nostalgie de la perte et de la disparition :

He feels he is living between a time of memory and the present time. This war is not exactly a replay of [the invasion of Lebanon in] 1982, but we cannot help recalling 1982 (E.Khoury, Al-jazeera dans Siege Notes, 2006)

Ce mélange de voix pratiqué dans le blogue de *Siege Notes* relève du dialogique. Le dialogisme est selon Rancière, cette parole qui rompt le consensus. À la logique consensuelle dominante qui impose un temps unique pour refléter une condition, on peut lui opposer la logique du temps quotidien qui se donne en partages. Le temps du quotidien, c'est là où il y a plusieurs temps différents dans un même temps, permettant de déplacer le temps vécu à l'égard de ces notes qui manifestent plutôt des capacités transformant le dispositif par lequel est prise la machine médiatique. Appréhender ces notes comme des discours, c'est aussi les aborder à partir de leur propre contexte et les confronter à d'autres discours. Il ne s'agit pas d'opposer deux discours, mais plutôt deux logiques différentes.

CHAPITRE IV

L'ESPACE DE CRÉATION

4.1 Le paysage conceptuel

L'espace de création constitue tout d'abord la carte sur laquelle se met en place le projet de création et les multiples opérations et possibilités d'appréhender le donné et de raconter autrement la guerre. Il forme le « paysage conceptuel » (Rancière, 2012a) d'un processus de travail. Ce paysage conceptuel est traversé par des noms, des notions, des phrases, des commentaires, des signifiants et des significations qui sont comme des points de réel, des « repères » qui « dessinent un terrain de la pensée et proposent des orientations sur ce terrain » (p.152). L'espace de création est en même temps la carte des opérations et leur territoire d'inscription.

Le projet de création répond à un événement réel et à une situation réelle. Je me sens concerné par cet événement et cette situation. Il était important pour moi d'avoir une certaine spécificité comme point de départ. L'événement est cette tragédie qu'a été la guerre de juillet 2006 : le sud du Liban a été coupé du reste du pays et du monde pendant 34 jours dans une sorte de « clôture radicale » pour utiliser les termes

de Jalal Toufic, rappelant celles de la guerre civile prolongée (1975-1991). Cette coupure « absurde » a fait briser la contradiction entre l'affirmation de la promesse enchantée d'un monde sans frontières de la libre circulation et les pratiques de contrôle des frontières, celles qui définissent les catégories de gens qui peuvent ou ne peuvent pas aller là. La situation réelle a été vécue comme une sorte de séparation entre les citoyens qui se trouvent dans les régions bombardées et ceux de la région non touchée. Comme le note Sadek, ces derniers cédaient d'une certaine manière au nettoyage ethnique qu'opéraient les Israéliens rappelant les lignes de frontières que les Libanais avaient tracées auparavant à plusieurs reprises : des lignes qui permettent à des clans d'observer la destruction de l'autre et de revendiquer la victoire, mais aussi des lignes qui font de chacun des témoins ou plus précisément des « témoins qui en savaient trop » (Sadek, 2008).

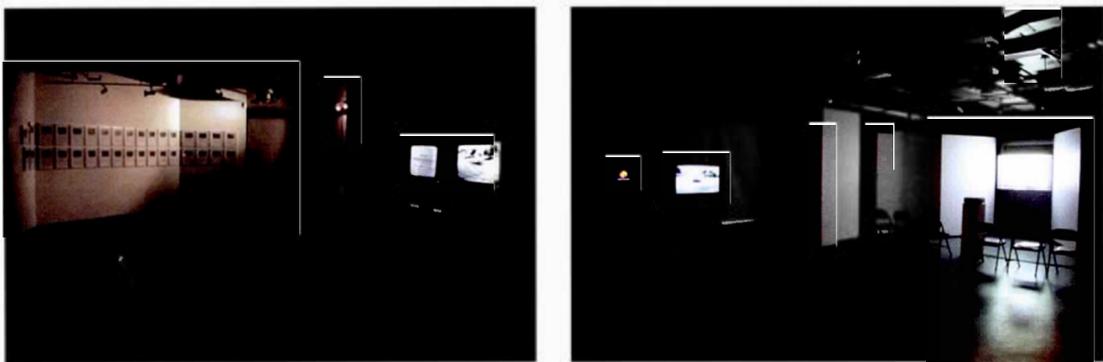
Le projet et l'espace de création sont traversés par des opérations poétiques propres à reconfigurer l'expérience commune du sensible, et construisent, l'un comme l'autre, des formes de dissensus. À cet égard, le titre du projet de création *Ce que nous pourrions penser* est un opérateur de déplacement. Il définit une ouverture d'un « champ de possibles » comme une manière de sortir de la pensée univoque des données sensibles.

4.2 Ce que nous pourrions penser

Le projet de création est motivé par l'idée d'identifier et de construire des scènes tissant des rapports entre des passés et un présent, d'établir de nouvelles relations entre des temps et des espaces, laissant ainsi la possibilité à chacun de faire ses propres associations et dissociations. Il ne s'agit pas de raconter les événements tels qu'ils se sont donnés à voir à travers les médias locaux et internationaux et les discours officiels, mais de « construire le réseau des rapports et des raisons au sein desquels un certain nombre d'individus [...] avaient cherché à sortir de leur condition, à penser cette sortie » (Rancière, 2009c, p.642-643). La scène est donc cette altération

qu'on trouve dans une situation donnée. Elle permet d'identifier ce qui se passe. S'il y a des déterminations qui nous « forcent à penser » (Deleuze, 1964), comme un ordre symbolique qui structure une société, des cercles qui structurent nos vies, quelle serait donc la sortie, la spirale ? Non pas au sens de sortie du système des lois, ou la sortie au sens d'un changement du monde. Mais la sortie au sens d'un certain basculement, sortie d'un ordre symbolique imposé qui définit ce qui est commun ou non commun pour reconstituer un autre commun.

Le projet est composé de trois scènes: *Chroniques des cas*, *Light ON Light OFF*, et *Errance*. Elles sont distribuées dans l'espace d'exposition du CDEx. À l'entrée de l'espace d'exposition, le spectateur se trouve au milieu de trois scènes (Figure 4.1).



À gauche : *Chronique des cas* ; Au milieu : *Errance* ; À droite : *Light ON Light OFF*

4.1 Disposition des scènes dans l'espace d'exposition du CDEx

4.2 *Errance*

En face, la scène *Errance* composée de deux écrans placés côte-à-côte (Figure 4.2). Sur l'écran de gauche, on y trouve quatre annonces vidéo issues du journal quotidien Libanais Assafir, composées de plusieurs pages de couvertures allant de 1975 à 2008 et montées en une seule séquence. Ces annonces défilent selon un travelling latéral de la caméra qui effectue un arrêt sur une même couverture portant le titre: « Il n'y aura pas de guerre civile au Liban ». Elles sont réalisées par le journal, puis publiées séparément sur le réseau social YouTube en 2008. Sur une étiquette placée au dessous de l'écran, sont inscrites les informations de la page YouTube de chacune des annonces. Sur l'écran de droite, une vidéo YouTube réalisée par un anonyme, montre un dérapage circulaire d'une BMW à Saida en 2008. Au-dessous de l'écran, une étiquette offre des informations sur la vidéo et les commentaires des usagers incapables de situer le lieu entre le Liban ou la Libye, entre la ville libanaise Saida ou la capitale libyenne Tripoli. Le choix de ces vidéos porte également sur leur proximité avec le conflit de mai 2008 qui a opposé les deux clans du « Futur » et du « Hezbollah ».



4.3 *Chronique des cas*

Dans le fond gauche de l'espace d'exposition se trouve la scène *Chroniques des cas* (Figure 4.3). Elle est constituée d'une série d'imprimés composée de trente-quatre cas qui représentent les jours et les nuits de la guerre du juillet et d'août 2006 et d'une page du catalogue de 2006 sur la banlieue sud de Beyrouth issue du magazine LIFE en ligne. Le cas suppose un litige fondamental qui sépare deux mondes, confronte plusieurs modes du sensible et définit une certaine forme de dissensus. C'est un espace « entre » deux sens, une altération dans une situation, qui composent ou qui forment le cas. La construction de cas se fait à travers des moments dialogiques dissensuels, des moments de rencontre entre deux logiques différentes. La page montre une image du photographe Chris Hondros sur les ruines de Beyrouth en 2006 suivi de sa description qui signale la mort du photographe en Libye en 2011. Chaque « cas » se construit de plusieurs temporalités du temps présent composé de faits, de discours ou d'énonciations politiques, de notes issues de blogues et d'une photo en noir et blanc du photographe Chris Hondros sur les ruines de Beyrouth en 2006 répétée sur les 34 planches imprimées. Chacun des cas met en scène les différents partages du temps, une sorte de transversale entre les différents niveaux de discours (Figure 4.4).



July 15, 2006:

Air strike on homes in south Lebanon. 6 civilian deaths.

Tens of thousands of Lebanese fled their homes waving white flags. As they left, dozens of vehicles had been hit by warplanes and artillery.

A large group of villagers from Marwaheen approached United Nations observation post, requesting shelter... UNIFIL explained that it was not in a position to provide humanitarian assistance to the villagers and asked them to return to their homes, where they would be safer. (UN Security Council, July 21, 2006).

Navy ship strike followed by Helicopter attack on two-car convoy on Chamaa Bidaya road in Lebanon, fleeing from Marwaheen village. 23 civilian deaths. (Human Rights Watch, August 2006).

"Everyday the way out becomes difficult. I decided to stay. The evacuation [of british, french and americans from Lebanon] started early this evening. There are two ships. While the evacuations are taking place, there was relative quiet... the passport holders of some of the G8 countries are evacuating safely to safer harbors. With this relative calm, the sense of impending doom becomes almost palpable, time, space, light and movement are subsumed in an eerie stillness. It feels vaporous and fills the air...This eerie stillness numbs the passage of time and the cognitive perception of things material. Objects seem both familiar and unfamiliar. They are familiar in that they were there the day before and seem not to have moved from their place. They are unfamiliar because they seem to belong to another time, another life." (Salti, H., Blog, Siege Notes, 2006).

4. 4 Détails de la planche du 15 juillet 2006



4. 5 *Light ON Light OFF*

Au fond à droite de l'espace, on trouve la scène *Light ON Light OFF* (Figure 4.5). Sur un volume suspendu dans le vide. Plusieurs séquences d'images et des bribes de textes appartenant à des régimes d'expressions différents y sont projetés. Ces séquences mettent en œuvre une certaine temporalité de l'absence. La temporalité renvoie à ce qui est dans le temps, à une manière d'être dans le temps. Elle n'est pas ainsi le contraire de l'absence, mais sa forme de visibilité déplacée.

Le spectateur circule entre ces trois scènes. Chaque scène institue un type de temps et d'espace spécifique. Elle requiert un certain type de matériel. Le matériel commun de ces scènes est le temps, les différents partages du temps sous le siège : le temps du quotidien, le temps des ruines, le temps suspendu des absences. Il y a aussi d'autres types de matériaux. Le choix du matériel est provoqué par les opérations à travers lesquelles j'ai construit les scènes. Du fait que j'ai procédé par transversalité, c'est-à-dire, d'une part en travaillant sur des points de croisement des données, et d'autre part en portant une attention aux résonances entre un texte et un autre, une source et une autre. Par exemple, la manière dont une source ou un lien renvoie à un autre. Il y avait dans ce projet trois matériaux fondamentaux constitués de textes ramassés sur le Web provenant de diverses sources, de vidéoclips issus du

réseau social YouTube ainsi que des images capturées à différents moments et dans différents lieux. Ces images sont mises en ligne et partagées sur le réseau. Je n'ai retenu que très peu de choses de la masse de données accumulées, les choses qui font saillie. Ce qui fait saillie « force à penser » disait Deleuze (1964). Il y a donc quelque chose qui fait saillie. En quoi consiste ce quelque chose ? Qu'est-ce qui fait saillie et en plus force à penser ? Je prends le terme « saillie » comme étant à la fois ce qui est en relief, mais aussi ce qui est en creux. Ce qui résiste c'est toujours le saillie - le creux, le négatif, le relief, l'absent, l'inattendu, l'imprévisible. Pour Deleuze (1964), la pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Ce qui fait saillie fait ainsi violence à la pensée. L'expérience de l'absence des disparus au Liban depuis 1975 n'est-elle pas aussi l'expérience de ce creux qui fait saillie et qui force à penser ? Slavoj Žižek (1998) avait remarqué chez Deleuze, que la pensée n'émerge jamais spontanément d'elle-même, avec ses principes inhérents : ce qui nous incite à penser toujours une rencontre traumatique violente avec un réel extérieur qui s'impose brutalement à nous, balayant nos façons habituelles de penser. Une véritable pensée est toujours décentrée : on ne pense pas spontanément, on est forcé à penser (Žižek, 1998).

Ce projet s'inscrit dans le prolongement des travaux relatifs à ma pratique artistique. Dans ce qui suit, je décris le processus de construction de ces scènes, les opérations et l'espace-temps de leurs manifestations.

4.2.1 *Chroniques des Cas*

Depuis la guerre en 2006, j'ai accumulé de nombreuses informations autour de cette tragédie. J'ai ramassé de nombreux textes et des images effrayantes. J'ai été cherché dans les archives de diverses sources: médias écrits (journaux et magazines) et électroniques, télévisions, entrevues, reportages, organisations internationales, réseaux sociaux, sites personnels, forum de discussion. Quand j'ai examiné ces images et ces textes, j'ai réalisé que je ne pouvais pas les utiliser tels quels. Il ne s'agit donc pas de raconter les événements tels qu'ils nous ont été donnés à voir. Par ailleurs, toutes ces images qui montraient les morts civils et les corps déchiquetés, les déplacés, les destructions des quartiers et de l'infrastructure du pays ont été déjà vues et commentées. Cette guerre a fait plus de 1300 morts tous des civils et un million de déplacés durant 34 jours dans un pays qui compte trois million et demi d'habitants. Il y a certainement une autre manière de parler de la violence sans avoir recours à la violence. Tant au niveau du discours, du narratif qu'au niveau du visible, du perceptible et du sensible, artistes et écrivains font face à une double difficulté. D'un côté, il y a cette curiosité de saisir au plus près le réel en rassemblant des matériaux provenant de divers sources. De l'autre, il y a l'attention portée sur les résonances entre ces divers matériaux et les imprévus afin d'établir des relations nouvelles entre eux qui permettent de parler de la souffrance sans faire souffrir encore la victime. Je me suis senti offensé par la manière dont cette tragédie nous a été transmise. Comment représenter cette tragédie tout en respectant la dignité des gens que je suis en train d'évoquer. J'avais en fait des questions, mais je n'avais pas de réponses précises à fournir. J'avais dès le début établi un certain processus qui consistait à retracer la circulation des images et des mots du conflit par le biais, entre autres, d'un moteur de recherche ainsi que suivre les trajets de certaines images et mots, à travers lesquels quelque chose comme du collectif se construit. Ce processus a pris une multitude de directions et de pistes souvent dispersées, mais qui, au fur et à mesure, créait une sorte de territoire sur lequel plusieurs orientations sont possibles. Ce n'était

pas le fait d'assembler des données que je pourrais traiter après qui m'intéressait, c'était plutôt la texture sensible de cette expérience. Autrement dit, c'était de partir du caractère fragmentaire et lacunaire de ces données, d'être attentif à la rencontre des matériaux que je n'attendais pas et de tenter de mettre en jeu leurs significations. Par exemple, la rencontre des notes ou des bribes de notes issues de certains blogs comme celui de *Siege Notes* de Rasha Salti. Ces bribes circulaient sur internet et racontaient l'histoire des jours et des nuits des individus et leurs expériences quotidiennes sous le siège.

D'une part, j'ai lu les textes du blogue comme s'ils étaient des discours ou des énoncés que j'ai opposés aux discours et énoncés politiques internationaux et locaux. D'autre part, j'ai lu les discours politiques comme des textes, cela m'a permis de les mettre en rapport ou en opposition avec d'autres textes et commentaires pour prouver leur déraison. J'ai essayé à travers les discours et les énoncés politiques de repérer d'une part, un certain nombre de points où le consensus s'exprimait, et d'autre part des points où il rencontre sa contradiction et son caractère d'irréalité. L'hégémonie du régime politique dans nos sociétés rend impossible de réconcilier les mots et les actes.

À partir de ces données, j'ai construit un dispositif composé de cinq éléments : image, journée, faits, énoncés politiques, énoncés anonymes. Ce dispositif permet d'opposer, à la fois, fait à fait, énoncé à énoncé et de repérer les micro-événements sensibles dans une journée. Il est construit à partir de ces données sensibles et forme ainsi un modèle que j'ai appliqué sur une série de trente quatre planches imprimées (Figure 4.6) qui représentaient les jours et les nuits de la guerre du juillet et d'août 2006. L'ordre de ces éléments offre une certaine consistance permettant d'établir des relations entre les éléments mais aussi et surtout entre les différentes planches de la série. Toutefois, certaines planches ont dû subir des modifications dans l'ordre selon le cas ou le déroulement de chaque journée. Cette modification est liée moins au fait de mettre en « avant » ce qui s'est passé « après » dans le but d'apporter une clarification. Plutôt, la modification de l'ordre notamment celle qui concerne les dates

est liée à un mot, un énoncé ou une déclaration qui met le temps hors lui-même, en écart avec lui-même comme une sorte de rupture dans le temps présent.



Image

Journée

July 14, 2006:

Faits

Multiple air strikes launched on Dahieh Haret Hreik, in Beirut's southern suburbs. 50 civilian deaths.

Énoncés politiques

"We are a nation which counts its dead. We count the dead daily, pained by their passing, and grieving for each and every one of them, because each of them has a family, each of them is an entire world." (Israeli PM Ehud Olmert, August 14, 2006).

Énoncés anonymes

"She had moved from Beirut to the mountains on the second day of the siege. She and I had maintained contact by phone. Maria is so close to my heart, she is part of my bare consciousness of the world around me, one of the foundational elements that make up my world. From the moment this horror had started, our sentences had shortened, the tone of our conversations become contemplative, inconclusive, incapable of circling to some sort of closure. We could not even say 'goodbye', invariably we ended conversations with 'I will call you back'....Although absurd, our phone conversations had the rare virtue of being 'constitutional', they charged our respective systems and reminded us of the people we once were, the lives we once lived. We asked the same question over and over, 'should I leave?', 'should you leave?'... she kept saying. 'It's awful, it's awful...', I echoed her. 'Have I done the right thing?', she pleaded. 'Absolutely,' I replied without a hint of hesitation. I could not help telling her that I would miss her... In truth I was terrified of living through this siege without her. I felt like a good part of my heart, at least a good part of what I love about being in Beirut, was standing at the docks waiting with her two sons. We spoke three times. Three times my tears flowed uncontrollably, three times I did not want her to feel anything in my voice, three times I said-'I will call you back.'" (Salti, R., Blog Siege Notes, 2006).

L'élément « image », est celui de l'image du photographe Chris Hondros sur les ruines de Beyrouth en 2006 transformée en noir et blanc. C'est plus précisément une photo-écran de l'image, prise sous différents angles de vue, dont j'ai dû replacer les points de perspective dans un format de dimension fixe de 15x24 cm. Ce qui explique ce petit écart ou ce décalage observé dans chacune des images distribuées sur les 34 planches. Pourquoi opérer un tel écart, une telle discordance ? Le 14 juillet 2006, les forces aériennes israéliennes qui ont pris pour cible le quartier de Haret Hreik de la banlieue sud de Beyrouth ont fait plus de cinquante morts, des civils uniquement, aucun nom, aucune histoire n'a été révélée au public. Le magazine LIFE présente le quartier et les immeubles inoccupés ou vides tandis que les habitants retournent « après le cessez de feu » témoigner de la destruction de leurs demeures. Le 20 avril 2011, le magazine, crée une nouvelle page et l'attribue au catalogue de 2006 sur Haret Hreik. La page contient une photo et sa description. Tel que mentionné par le magazine, c'est l'image du photographe de *Getty Images* Chris Hondros³⁶ marchant sur les ruines d'un immeuble au sud de Beyrouth le 21 août 2006. C'était la seule image ajoutée audit catalogue depuis 2006. Et c'était la seule fois que le magazine effectua une modification au dit catalogue. LIFE soulignait que le photographe était mort atteint par une roquette, non pas à Haret Hreik, ni au Liban, mais à *Misrata en Libye le 20 avril 2011*. Cette image, hors lieu, mais aussi hors temps, fait irruption dans le catalogue d'archives de 2006 sur la banlieue sud de Beyrouth. Le retour du photographe sur les ruines de Beyrouth de 2006 en 2011, transforme cette scène du réel en une fiction où le retour du protagoniste annonce déjà, le retour des spectres - ces témoins, qui témoignent de la différence à soi, d'un écart du sensible à lui même.

³⁶ Hondros avait couvert de nombreux conflits, entre autres, à Liberia, Kosovo, Afghanistan, Irak. Le 18 janvier 2005, une famille turkmène traversait dans une voiture un barrage américain à Tal Afar en Irak. Les soldats américains ont ouvert le feu, tuant deux parents, Camille et Hussein Hassan, et en blessant leurs cinq enfants. Chris Hondros, un photographe de Getty Images, était témoin sur les lieux et a capturé des photos de la fusillade. De tels incidents se sont multipliés par après. Dans une période de deux ans, 2000 personnes ont été tuées aux barrages (Redacted, film de Brian de Palma, 2007).

LIFE ne montre pas la photo de Chris Hondros en Libye en 2011, mais sa photo encore « vivant » il y a quatre ans et huit mois sur les ruines du quartier de Haret Hreik au Liban. Avant de devenir une « image » du photographe par le magazine, c'était une « photo » du photographe sur les ruines, conservée dans les archives privées du magazine. Effectuer une photo de l'image, dans ce cas, n'est pas simplement une forme d'appropriation. Il s'agit plutôt d'une conversion permettant l'ouverture d'un espace de fiction qui prend la forme d'une « existence suspensive », c'est-à-dire d'un espace « entre », entre la corporéité et l'absence de corps qui annonce le retour des spectres³⁷.

Par l'élément « journée », j'entends saisir non seulement la date, mais la journée avec ses différents partages du temps, du jour et de la nuit, des paroles et des discours, de ces micro-événements sensibles qu'on peut trouver dans une journée. L'élément « faits » consiste à mettre en relief les faits qui ont circulé à travers les médias, les organisations officielles internationales ou locales, mais aussi les témoignages de faits et à les opposer fait à fait, phrase à phrase. Il ne s'agit pas de les interpréter ou de les commenter, mais plutôt de les relever comme ils se présentaient dans la configuration de ce qui a été donné à voir. L'élément « énoncés politiques » implique une chaîne de discours politiques et de déclarations prononcés ou écrits qui ont circulé sur Internet en rapport avec le conflit de 2006, destinées à un public spécifique et visant des fins et des effets prédéterminés en telle circonstance.

L'élément « énoncés anonymes » comporte des notes ou des bribes de notes, des commentaires qui ont circulé sur Internet et qui construisent un autre type de chaîne narrative tissée de micro-événements sensibles, qui se produisent dans chaque journée pendant le siège. Cette chaîne dispersée d'événements sensibles est sans rapport entre cause et effet. Ce qui m'a amené à m'intéresser à des faits divers et à des rencontres

³⁷ Dans un documentaire sur la Libye en 2012 diffusé sur la chaîne de télévision satellite HBO Canada, Cette même image de Chris Hondros fait irruption dans le documentaire. La mort de Chris Hondros à Misrata en Libye est associée à l'image du photographe sur les ruines de Haret Hreik à Beyrouth en 2006.

qui s'entrelacent l'une dans l'autre : parler de l'usage du temps, comme par exemple, le fait de prendre le temps pour penser et décider quoi filmer pendant la durée du siège ; le regard jeté sur les couleurs des bougainvilliers vu à travers les déchirures d'un pont ; un coup de fil qui met la mémoire au travail. Ou encore, nommer des personnes anonymes et raconter leur histoire alors que ces personnes ne possèdent aucun statut particulier dans la société. Cela témoigne que toute vie quelconque est une matière sensible pour l'art. Et le fait que ces personnes qui n'ont pas un statut particulier mettent en récit leurs vécus, relève d'une manière d'être du quotidien où leurs paroles inscrivent l'égalité de tous dans le sensible. Je citerai comme exemple, trois extraits relatifs aux journées du 13 (Figure 4.7), 15 (Figure 4.8), et 17 (Figure 4.9) juillet 2006 où est mise en jeu la contradiction entre deux logiques différentes.



July 13, 2006:

Air strikes on homes in south Lebanon. 50 civilian deaths.
Air strikes on Beirut International Airport. 44 civilian deaths.

"All operations are legitimate to wipe out terror." (Israeli Major General Udi Adam).

"My attitude is this: There are a group of terrorists who want to stop the advance of peace. And those of -- who are peace-loving must work together to help the agents of peace" (Us president George W. Bush, The white House, July 13, 2006).

"It takes a while to get people on the same page. Everybody – not everybody thinks the exact same way we think. There are different – words mean different things to different people, and the diplomatic process can be slow and cumbersome." (Us president George W. Bush, The white House, July 7, 2006).

"It's great to converse with the world at large, but I realize now that candor and transparency come with a price. A price I am more than happy to pay. However, these diary notes are becoming something else, and I realize now that I am no longer writing to the intimate society of people I love and cherish, but to an opaque blogosphere of people who want 'alternative' news. I am more than ever conscious of a sense of responsibility in drafting them, they have a public life, an echo that I was not aware of that I experience now as some sort of a burden. I have been tortured about the implications of that public echo." (Salti, R, Blog Siege Notes, Lebanon, 2006).

4. 7 Planche du 13 juillet 2006

Nous pouvons lire ceci dans la planche du 13 juillet 2006 : « Le monde ne pense pas de la même façon que nous pensons », dit le Président; « les mots signifient différentes choses pour différentes personnes », poursuit-il. Il y a une non-concordance des mots et des corps. Il nous faut un consensus sur le sens des mots, il nous faut du temps, proclament les gouvernants. Autrement dit, il faut du temps pour mettre en concordance les mots et les corps. Le consensus opère ainsi en bouchant les intervalles des espaces de dissensions et les écarts entre une certaine apparence et la réalité. Tandis que terrorisme et guerre au terrorisme s'affrontent, le consensus, au sens de Rancière (2005a, p.9) serait le régulateur qui doit remettre guerre et paix à leur place, et cela selon les deux propositions. La première dit que nous progressons dans le processus de la paix : « *My attitude is this : There are a group of terrorists who want to stop the advance of peace. And those who are peace loving must work together to help the agents of peace (US president George W.Bush)*. La seconde énonce la condition de cette paix -, la guerre au terrorisme, celle qui supprime toute apparence du peuple : *All operations are legitimate to wipe out terror (Israeli Genaral Udi Adam)*. Le consensus, dit Rancière « n'est pas la paix. Il est une carte des opérations de guerre, une topographie du visible, du pensable et du possible où loger guerre et paix » (p.8).

À cette logique s'en oppose une autre. Il y a ces « blocs de parole », ces bribes de notes (énoncés anonymes) circulant sur Internet, réfutant cette adéquation entre ce qui fait sens et ce qui ne fait pas de sens. Cette circulation de paroles est aléatoire. Et du fait, elle est sans destinataire spécifique s'adressant à une communauté indéterminée : *opaque blogosphere of people*. Ces bribes de notes déploient un autre temps dans le temps présent. Elles désignent l'entrelacement même entre des logiques différentes. Elles sont constituées de « nouvelles alternatives » et construisent un type de chaîne narrative qui défait les rapports entre l'ordre des mots et l'ordre des corps. Elles sont en ce sens en *excès* par rapport aux corps. Elles dévoilent l'existence d'un autre commun, par lequel *the world at large* pouvait se reconnaître.

Ces bribes de notes qui circulaient à travers des usagers anonymes créent un rapport nouveau au lieu de leur effectivité à la croisée du Web et des conflits physiques. Elles changent le statut des mots énoncés par les orateurs du pouvoir qui désignent ces usagers. Elles rendent visible et nommable ce qui était invisible et anonyme créant l'espace collectif d'un « devenir visible » du sujet symbolique capable de voir et de penser autrement, une forme d'apparence nouvelle du peuple.

En m'immergeant dans les textes de blogues, de commentaires, de conversations, de témoins, de sites personnels, j'ai tenté de localiser les « moments discursifs » ou « dialogiques » qui sont aussi des moments d'interruption du temps dominant. Dans la journée du 15 (Figure 4.8) et du 17 juillet 2006 (Figure 4.9) de la scène *Chronique des cas*, les deux planches mettent en scène une scission qui sépare deux mondes et qui a porté un nom spécifique : « évacuation ».



July 15, 2006:

Air strike on homes in south Lebanon. 6 civilian deaths.

Tens of thousands of Lebanese fled their homes waving white flags. As they left, dozens of vehicles had been hit by warplanes and artillery.

A large group of villagers from Marwaheen approached United Nations observation post, requesting shelter... UNIFIL explained that it was not in a position to provide humanitarian assistance to the villagers and asked them to return to their homes, where they would be safer. (UN Security Council, July 21, 2006).

Navy ship strike followed by Helicopter attack on two-car convoy on Chamaa Bidaya road in Lebanon, fleeing from Marwaheen village. 23 civilian deaths. (Human Rights Watch, August 2006).

"Everyday the way out becomes difficult. I decided to stay. The evacuation [of British, French and Americans from Lebanon] started early this evening. There are two ships. While the evacuations are taking place, there was relative quiet... the passport holders of some of the G8 countries are evacuating safely to safer harbors. With this relative calm, the sense of impending doom becomes almost palpable, time, space, light and movement are subsumed in an eerie stillness. It feels vaporous and fills the air... This eerie stillness numbs the passage of time and the cognitive perception of things material. Objects seem both familiar and unfamiliar. They are familiar in that they were there the day before and seem not to have moved from their place. They are unfamiliar because they seem to belong to another time, another life." (Salti, H., Blog, Siege Notes, 2006).

4. 8 Planche du 15 juillet 2006



July 17, 2006:

Air strikes on south Lebanon. 13 civilian deaths.

U.S. Marines raced Monday to complete naval and air evacuation plans for thousands of Americans in Lebanon. "We give priority to U.S. citizens but will consider departure assistance to Legal Permanent Residents accompanying a U.S. citizen immediate family member. Pets would not be evacuated." (The U.S. Embassy statement).

"I hold a Canadian passport, I was born in Toronto when my parents were students there. I left at age two. I have never gone back, for lack of opportunity and occasion, no other reason. I have the choice to sign up for the evacuation. But I refuse to be evacuated as a second tier denizen. I decided to stay." (Salti, R. Blog Seige Notes).

4.9 Planche du 17 juillet 2006

Cette scission absurde contredit la promesse enchantée d'un monde homogène sans frontières de la libre circulation, lequel le discours sur la globalisation a été porteur. Cette division se trouve réaffirmer à travers les pratiques de contrôle des frontières. Ces pratiques définissent les catégories de gens qui peuvent ou ne peuvent pas être dans tel ou tel endroit. Il y a, d'un côté, ceux qui sont nés ici qui méritent la paix, d'un autre côté, il y a ceux qui sont nés ailleurs qui doivent vivre la guerre. Cependant, ces pratiques renforcent les frontières qui séparent les gens en catégories. On peut opposer à ce temps dominant, un autre temps comme interruption où ceux

qui sont nés ici se donne la possibilité de devenir autre par altération de leur identité à l'égard de Salti, de parents libanais et palestiniens, relatant ceci : *I hold a Canadian passport, I was born in Toronto [...] I have the choice to sign up for the evacuation. But I refuse to be evacuated as a second tier denizen. I decided to stay.* Je considère ce type de déclaration ou de discours comme étant en excès par rapport aux désignations des choses comme le décrit le discours dominant permettant de faire sentir une texture sensible commune. L'excès est un écart entre les mots et les corps qui les désignent. Il se constitue par des moments discursifs ou dialogiques. Ces moments dialogiques créent une sorte d'espace effectif, dissensuel, un espace « entre ». Ce sont ces interruptions qui ouvrent une brèche dans le temps dominant pour permettre l'émergence d'un autre temps dans le présent. Ces moments discursifs créent un discours autonome en quelque sorte d'un mode de circulation de l'information par rapport aux modes dominants.

Afin de saisir de plus près ces moments d'intensité sensibles dans la vie ordinaire des individus, les perceptions et les capacités qu'on peut leur attribuer, je me suis intéressé aux rapports qui se sont créés entre ce qu'ils ont vu et dit, ce qu'ils ont fait et ce qu'ils sont capables de faire. Ces moments constituent petit à petit la masse critique des données assemblées. Elles sont pour moi comme des « points de réel », des repères autour desquels j'ai construit des « cas » de dissensus, ou des cas de litige qui sont aussi des cas d'égalité, c'est-à-dire des cas où est mis en jeu la contradiction entre deux logiques différentes.

4.2.2 *Light ON Light OFF*

Cette scène propose une certaine expérience de l'absence dans un pays en guerre prolongée autour de plusieurs espaces suspendus. Quand on entre dans l'espace d'exposition, on est du coup absorbé par le noir. Le regard s'arrête sur les deux écrans de la scène *Errance* placés au niveau des yeux. Dans le fond droit de l'espace se trouve la scène *Light ON Light OFF* (Figure 4.10), un volume parallélépipédique de

160x100x40cm de dimension est suspendu dans le vide. Sur ce volume sont projetées plusieurs séquences d'images et de bribes de textes appartenant à des régimes d'expressions différents, dont certaines ont circulé sur le réseau Internet quelques années avant le conflit de 2006, mais aussi pendant et après le conflit. Ces séquences mettent en œuvre une certaine temporalité de l'absence.



4. 10 *Light ON Light OFF*

La temporalité renvoie à ce qui est dans le temps, à une manière d'être dans le temps. L'expression « temporalité de l'absence » est une contradiction dans les termes. Si la temporalité signifie le fait d'être dans le temps, l'absence est ce qui met le temps en suspens. La temporalité n'est pas le contraire de l'absence. Elle permet de rendre visible l'absence, autrement dit de rendre visible ce qui n'était pas visible qui permet de préserver non seulement l'histoire, mais aussi la trace de ce qui aurait pu, et qui n'a jamais été et pourtant continue à exister au présent. Nous ne voyons pas les images de la guerre de 2006. Celles-ci, nous lient à un passé particulier de l'histoire du pays, celui de la guerre civile libanaise (1975-1991). Ces images apparaissent comme si le passé envahit le présent, moins comme souvenir d'un passé lointain qui se referme en

nostalgie que pour affirmer que la guerre était toujours là. Ces images circulent pour autant qu'elles répondent à une « rhétorique [qui] a pour principe la guerre. On n'y cherche pas la compréhension, seulement l'anéantissement de la volonté adverse. La rhétorique est une parole en révolte contre la condition poétique de l'être parlant. Elle parle pour faire taire » (Rancière, 1987, p.142).



4. 11 Extrait du roman *Comme si elle dormait* d'Élias Khoury (2007)

La première séquence est constituée de plusieurs moments. J'ai essayé d'établir une sorte de transversale entre plusieurs choses : un extrait du roman *Comme si elle dormait* d'Élias Khoury (2007), un récit à la frontière du rêve et du réel où le rêve de la nuit trouve une continuité dans le réel du jour (Figure 4.11). C'est une histoire d'une femme dont les rêves menacent les habitants de la ville parce qu'ils finissent par se matérialiser dans le réel. Si le rêve trouve une continuité dans le réel, c'est que le réel et le rêve sont les deux faces d'un même réel. C'est peut être l'une des choses à quoi le roman cherche à nous rendre sensible ; un extrait du blogue *Bloggingbeirut*

publié juste au début du conflit qui dévoile la séparation entre les citoyens, notamment entre les deux clans du pouvoir, ceux qui étaient la cible des bombardements et ceux qui aspiraient à travers ces bombardements une libération des entraves du clan opposé ; des extraits d'images qui ont circulé sur Internet (Figure 4.12; Figure 4.13). Ces images montraient la destruction du quartier de Haret Hreik dont plus de deux cents immeubles ont été réduits en poussière. Ce type d'images est souvent associé à une parole rhétorique qui n'a qu'un seul principe, la guerre. J'ai projeté une lumière blanche sur chaque image donnant un effet de brume pour brouiller les frontières entre les destructions et les immeubles qui ont survécu.



4. 12 Séquence 1 de la scène *Light On Light OFF*



4. 13 Séquence 1 de la scène *Light On Light OFF*

Cet entre-deux crée une sorte d'espace indéterminé autorisant l'inscription d'une autre parole ; un extrait du blogue *Siege Notes* où l'auteure nous décrit l'état d'un homme qui a vu le massacre de Sabra et Chatila en 1982. L'auteure nous parle non pas du massacre qu'il a vu, mais de son effet sur lui, sur sa voix, sur son souffle, sur son élocution. Face à la lumière de ces photographies de la destruction produite par la guerre qui nous laissent succomber devant cette absence de raison. Il y a un autre usage de la lumière comme ouverture d'un espace de fiction liant l'absence de raison à un monde sensible.

Dans la deuxième séquence, on passe d'un commentaire de Khoury sur la guerre civile issue du blogue *Siege Notes* en 2006 à des images vues à travers un témoin. Dans ce commentaire, Khoury décrit la banalité clandestine et horrible de la guerre civile. Le fait de marcher à travers les bâtiments de Beyrouth fait appel à la mémoire d'un passé lourd où des personnes sans nom, sans visage ont été kidnappées. Ce commentaire est suivi d'une série d'images rappelant ces lieux d'autrefois à travers un

témoïn: *Tayouneh Horsh Beyrouth, Mar Mkhayel* [Saint Michael] (Figure 4.14; Figure 4.15).



4. 14 Séquence 2 de la scène *Light ON Light OFF*



4. 15 Séquence 2 de la scène *Light ON Light OFF*

La troisième séquence est une série de façades d'immeubles de la banlieue sud de Beyrouth qui ont survécu aux frappes aériennes (Figure 4.16). Elles sont « en excès » par rapport à ce qui a été éliminé à proximité.



4. 16 Ruines de Beyrouth sud en 2006 (photo d'origine Web)



4. 17 Séquence 3 de la scène *Light ON Light OFF*

Comme je l'ai mentionné dans le chapitre III concernant le type d'images que j'ai nommé *ce qui est en excès*, les images capturées des immeubles du quartier de *Haret Hreik* avant la reconstruction nous confrontent à une réalité où coexistaient d'autres temporalités. Elles sont le référent de ce qui a été retiré, de ce qui n'est plus là. Ces images d'immeubles sont ainsi « en excès » par rapport à ce qui a été éliminé à proximité. Comment saisir le rapport entre ce qui se passe dans l'image et une certaine distance du photographe par rapport à son objet ? C'est cette temporalité qui m'intéressait de rendre sensible, cet *espace « entre »*. Afin de rendre visible cette absence, j'ai choisi d'intervenir sur les images pour définir un nouveau cadrage, par un rapprochement ou un changement d'échelles, c'est-à-dire une réduction de la distance du photographe par rapport à l'immeuble comme si le photographe se trouvant lui-même sur les ruines de l'immeuble à proximité, et par une mise au point sur la façade et non sur les décombres (Figure 4.17).

La quatrième séquence tente de saisir une certaine temporalité des villages désertés qui furent entièrement détruits et reconstruits (Figure 4.18). Il ne s'agit pas d'un temps réservé pour contempler des paysages lyriques, mais pour déployer un autre temps, un temps pour « rien » inscrit entre les images et dans les images qui relève d'un processus de travail sur les diverses temporalités suspendues. Qu'est-ce que la temporalité d'un village qui fut entièrement supprimé puis, reconstruit comme un éclair ? Qu'est-ce que la temporalité d'un immeuble soufflé par l'élimination de tout ce qui est à proximité ? Ce temps pour rien est cet « espace entre » entre et dans les images, entre et dans les textes et les mots. La temporalité nous renvoie à ce qui est dans le temps, à une certaine forme de vie qui s'oppose à une autre forme de vie, au « partage du sensible ». Il s'agissait de voir comment à travers ce temps pour rien, ce temps passif, la vie pourrait prendre forme.



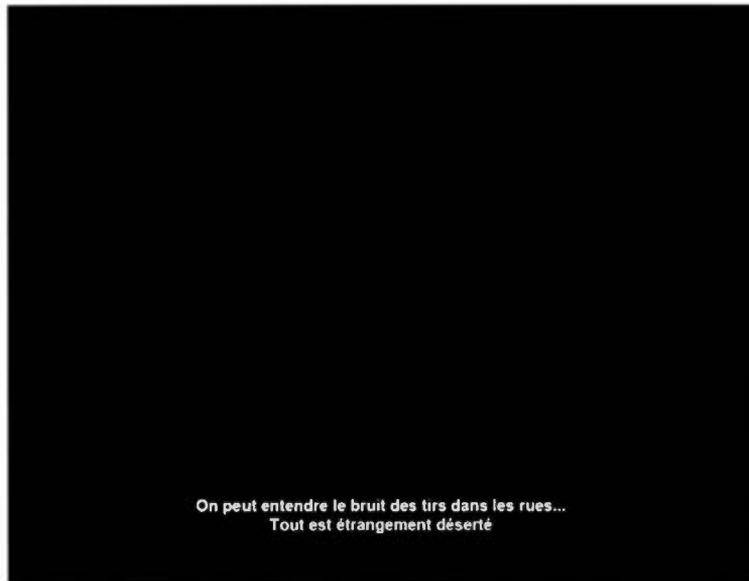
4. 18 Séquence 4 de la scène *Light ON Light OFF* (photo d'origine *Panoromio*)

La cinquième séquence cherche à situer le lieu où les décombres ont été jetées (Figure 4.19). De 2006 à 2007, des camions ont transporté quatre vingt milles mètres cubes de débris et de décombres provenant notamment de la banlieue sud de Beyrouth sur la côte d'Ouzai par l'autoroute de Khalde pour être vidés dans la mer. Pour accéder au site des décombres, il faudra traverser le tunnel de l'autoroute. Arrivé au bout du tunnel, pendant quelques secondes, le voyageur subit l'effet « trou noir », dû à la différence de luminosité entre l'extérieur et l'intérieur. À la sortie du tunnel, « ses yeux ne vit que de la blancheur », son regard est ébloui par la lumière du soleil à l'instar de Selim Hazem qui monta les marches de l'immeuble dans le noir. Aussitôt que le voyageur commença à discerner les choses, il observa du côté de la mer deux montagnes de décombres qui défilent à la vitesse exigée de l'autoroute, mais qui ne semblent pas pouvoir passer inaperçues.



4. 19 Séquence 5 de la scène *Light ON Light OFF* (photo d'origine *Panoromio*)

La sixième séquence fait retour sur le conflit de mai 2008. Elle ne montre pas des images du conflit, mais l'effet qu'il produit - des rues désertées à Beyrouth et le bruit des tirs qui rappellent le temps de la guerre civile (Figure 4.20; Figure 4.21).



4. 20 Séquence 6 de la scène *Light ON Light OFF*



4. 21 Séquence 6 de la scène *Light ON Light OFF* (photo *Bloggingbeirut.com*)

La septième séquence est composée de deux images prises au centre-ville de Beyrouth en 2004. La première est celle d'un citoyen libanais qui prend des photographies de la ville comme un touriste en passage au pays ou encore comme un étranger dans son propre pays qui cherche à se repérer dans la ville. Il prend une photographie de la baie Saint-Georges, la zone des hôtels et le centre où se rencontrent les représentants des puissances économiques de la région. Il traverse la rue d'« Ahmad Chawki » au centre-ville de Beyrouth, s'arrête au milieu pour se prendre lui-même en photo à un endroit précis (Figure 4.22). Cet endroit nous est offert par la perspective de la rue et conduit à l'hôtel *Holiday Inn* qui porte encore les traces de la « guerre des grands hôtels » l'une des batailles du début de la guerre (1975-1976) qui a opposé les milices chrétiennes aux milices palestiniennes et leurs alliés libanais musulmans. Ces séquences sont traversées de part et d'autre par de multiples écrans blancs et noirs, mettant en relief des absences et des interruptions. Je reviendrai sur ce point un peu plus loin.



4. 22 Séquence 7 rue Ahmed Chawki

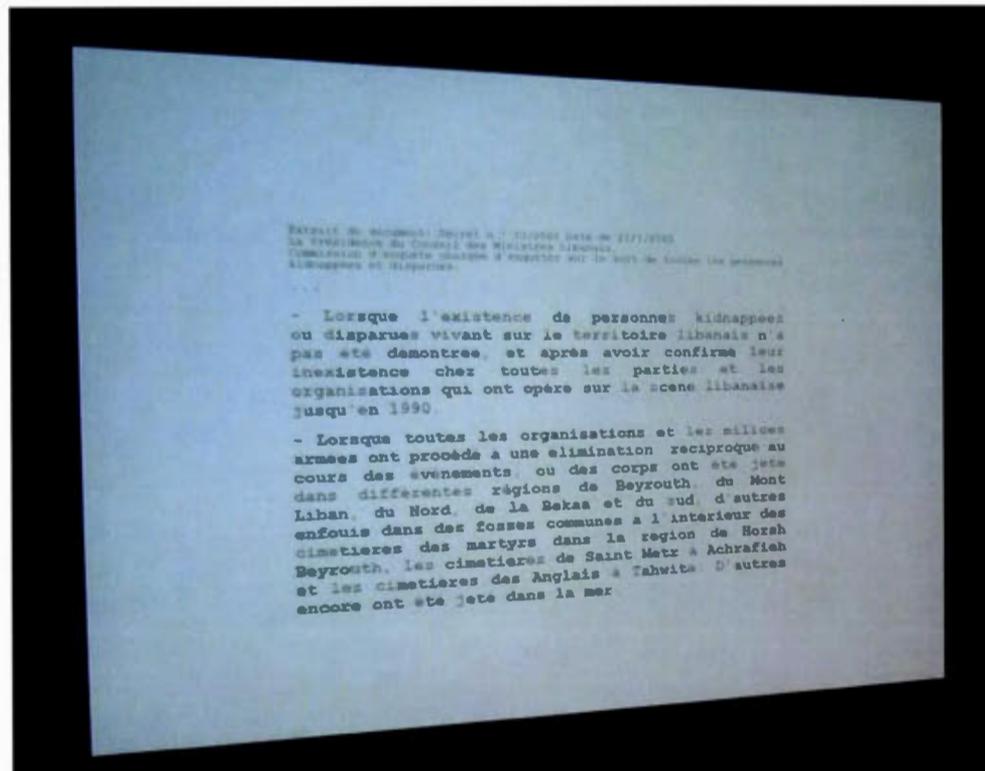
À partir d'une construction fictionnelle mettant ensemble des paroles et des images ayant circulé sur Internet à des moments différents issus du quotidien des conflits au Liban, j'ai mis en place un dispositif où se condensent des formes de disparition et de dispersion. Celles-ci donnent à voir des moments qui condensent des perceptions, faisant circuler des affects et dévoilent des événements sensibles matériels qui renvoient à un certain rapport entre des paroles, des lieux, des temps et des espaces. Les paroles ou ces bribes de notes et les images sont organisées en une chaîne d'événements sensibles qui condensent des perceptions, des émotions et des affects. Elles forment des séquences discontinues et non chronologiques permettant de brouiller les frontières entre elles. Ces séquences constituent des moments sensibles, des découpes en quelque sorte de la durée. Les images immobiles qui apparaissent et disparaissent lentement se fusionnent à l'ombre du lieu selon des intervalles de temps différents. Ces temps longs et condensés faisaient fusionner des zones d'ombre et de lumière donnant au visible le temps de produire son effet et l'expérience d'une durée singulière. Ce temps pour « rien » effectue ainsi une double

torsion. D'une part, il y a une transformation du volume suspendu en écran de lumière qui permet d'inverser l'effet de la projection. L'écran blanc devient ce qui est destiné à nous rendre visible l'absence (Figure 4.23).



4. 23 Écran blanc de la scène *Light ON Light OFF*

D'autre part, l'arrêt sur un plan noir fixe pendant quelques secondes permet de créer une sorte d'interruption de la projection. Cette interruption fait appel à la rupture que produisait le récent conflit de 2008. Ce conflit marquait une rupture avec un certain soi, une différence à soi, au double sens. D'un côté, une rupture qui prend la forme d'une « identification impossible »: nous ne pouvons pas nous identifier à ces combattants dont les raisons n'étaient pas les nôtres, à ces morts dont les visages mêmes nous étaient invisibles. Cette identification impossible fait écho aux différents conflits et aux massacres commis pendant la guerre civile. De l'autre, cette rupture a pris la forme d'une désidentification par rapport à l'État et les partis politiques qui ont été impliqués dans la disparition de milliers de Libanais dont le sort reste inconnu depuis 1975 comme le témoigne le décret n° 10/2000 de la commission d'enquête sur le sort des disparus et kidnappés (2000) sous la loi 434 de 1995 (Figure 4.24).



4. 24 Extrait du décret n° 10/2000 de la commission d'enquête

Le mode de fusion à l'ombre ôte la lumière dans le lieu et du coup il rend le volume suspendu invisible. Les interruptions produites par un écran blanc et noir sont comme des lignes de fracture qui tissent l'histoire du pays à travers les multiples lignes de frontières que les Libanais avaient tracées auparavant à plusieurs reprises. Alors que les images et les textes construisent une sorte de mise en scène de la parole de plusieurs personnages sans jamais les voir, ni les entendre, l'absence du son donne au silence tout son sens. C'est peut être cette voix off du silence mise en récit ou en fiction qui manifeste la capacité à dire mieux ce qui se passe. Ce silence constitue la texture des événements qui arrivent. Il met en place une certaine temporalité de l'absence par un paysage toujours accidenté donnant au silence un lieu, celui d'un espace suspendu. Cette absence est elle-même peuplée d'une multiplicité de signes. Elle réfère au silence des citoyens non touchés du fait que des villes entières ont été

effacées par les frappes aériennes, navales et terrestres. Elle réfère au silence du monde qui a laissé cela se produire. Ou encore, elle renvoie à l'indifférence des autorités libanaises quant aux sorts des kidnappés et des disparus sur le sol libanais depuis 1975.

À travers la condensation de plusieurs micro-événements sensibles, j'ai cherché à construire un certain type d'espace-temps comme forme d'expérience de l'absence dans un pays en guerre prolongée. Cet espace-temps est tissé de mots et d'images, de voix qui s'entrecroisent donnant à l'absence sa résonance. En faisant résonner une expérience dans une autre: parler des disparus d'autrefois, en parlant de quelques témoins inconnus dont les mots circulaient sur Internet. Ou bien, montrer des maisons dans des villages désertés pour signifier ces multiples disparus (depuis 1975) que le pouvoir au pays refuse de reconnaître. Ce ne sont pas des paysages lyriques, mais des villes et des villages qui ont été doublement supprimés : rasés et reconstruits en un éclair.

L'expression « Light ON Light OFF » qui est le titre de cette scène s'apparente à un geste. Dans la mémoire des Libanais, l'expression laisse penser à d'autres jours et nuits vécus pendant la guerre civile (1975-1991). Cet écho remonte au milieu des années quatre-vingt, au moment où le pays a été privé d'électricité et des générateurs ont été installés pour alimenter les quartiers et les villes. Ces générateurs alternaient avec les infrastructures étatiques pour produire de l'électricité. Dans chaque habitat était installé un interrupteur ON/OFF pour alterner entre l'électricité produite par le générateur et celle de l'État. Depuis la déclaration officielle de la fin de la guerre civile en 1991, les litiges d'intérêts sur le partage des ressources du pays entre les partenaires du pouvoir, eux-mêmes acteurs de la guerre civile, restent au centre des pratiques des divers partis politiques et continuent à faire obstacle et bloquent tout projet de restitution. Les citoyens sont toujours privés d'électricité depuis cette période. Et celle-ci, fonctionne toujours par l'intermédiaire des générateurs dont des ministres et des députés en sont les entrepreneurs qui redistribuent les profits

financiers entre eux et aux autres acteurs du pouvoir. Cela dit, les années 1990 font étendre le geste ON/OFF dans le quotidien des Libanais rappelant que la guerre est toujours là. Les différents écrans noirs dans la scène marquent, entre autres, cette coupure d'électricité dans laquelle est plongé le pays.

Bien que j'aie accumulé de nombreuses informations sur Internet, je me suis servi de très peu de choses que j'ai pu ramasser sur des sites différents. J'ai voulu faire ressentir cette errance en naviguant sur Internet. La recherche sur Internet est toujours une quête de quelque chose qui n'est pas là, non-dit, c'est toujours un objet manquant, là et pas là.

4.2.3 *Errance*

Errance est composée de deux écrans placés côte à côte. Sur le premier écran, défile une séquence de quatre annonces réalisées par le journal quotidien Libanais Assafir en 2008 et publiées sur YouTube : politique locale, corruption, conflit et ingérence [Siyassa mahalia, Fassad, Siraa, Tadakhoulat] (Figure 4.25).



4. 25 Publicité du journal Assafir en 2008 (Image écran)

Chaque annonce est composée de six couvertures du journal défilant chronologiquement et accompagnée d'une musique de fond sans paroles. La caméra effectue un travelling latéral laissant défiler les couvertures de six journaux l'une à la suite de l'autre comme une seule suite superposée par les dates correspondantes de 1975 à 2008. Les visages des lecteurs sont dissimulés derrière les journaux, faisant allusion à la devise du journal Assafir « La voix de ceux qui n'ont pas de voix » [Sawt Allathina la sawta lahom]. Or ceux qui n'ont pas de « voix » à faire entendre dans l'espace public ont quand même une voix. C'est cette autre voix que le journal prétend faire entendre. Mais en faisant ainsi, il opère l'inverse: ceux qui parlent au nom de ceux qui n'ont pas de voix et supposent que ces derniers ne sont pas capables de faire entendre leur voix, suppriment précisément cette autre voix. Est-ce que c'est pour cela que les commentaires des usagers sont interdits par le journal sur les quatre annonces ?

Vers la fin de chacune des annonces la caméra effectue un arrêt sur une même phrase commune « Il n'y aura pas de guerre civile au Liban » [Lan Takoun Harb Ahlia Fi Loubnan] (Figure 4.26). La séquence se termine sur un plan fixe montrant les lecteurs soulagés qui plient leur journal, assis sur une chaise frisant le dos à une mer très calme (Figure 4.27).



4. 26 Couverture du journal *Assafir* de 2008
Grand titre « Il n'y aura pas de guerre civile au Liban... »



4. 27 Plan fixe (fin de la séquence)

Tout se passe comme si les dates inscrites allant de l'année 1973 jusqu'à 2008 marquent, selon l'éditeur du journal, les multiples tensions qui se sont déroulées au pays. Sur chaque couverture qui défile sur l'écran, l'éditeur affiche une année précise en commençant par l'année 1975 jusqu'à 2008. En mêlant les années de la guerre civile (1975-1991) aux années qui ont succédé (1991-2008) sans interruption comme une suite ou une seule séquence, le journal souscrit que la guerre est toujours là. On sait lorsqu'une guerre civile commence, mais on ne sait jamais à quel moment elle finit. *Errance* dévoile l'espace de labyrinthe dans lequel le pays s'est enfoncé. Ces vidéos ont été diffusées sur le Web quelques jours avant le conflit de 2008 qui a opposé les deux clans du *Futur* et le *Hezbollah*. L'extrême fragmentation des médias libanais et leur allégeance aux divers partis politiques les placent toujours à l'écart du réel. Ces médias produisent ainsi des écarts de citoyens par rapport à leur temps.

Sur le deuxième écran, joue une séquence vidéo amateur intitulée *Drifting in Saida Lebanon (BMW)* extraite du réseau social YouTube. La scène est constituée d'un seul plan unique, un plan-séquence, à travers lequel le cameraman filme un spectacle représentant le dérapage d'un véhicule (Figure 4.28).



4. 28 *Drifting in Saida Lebanon* (Image écran sur YouTube)

Contrairement au dérapage sur une piste de course sur laquelle le pilote contrôle le véhicule pendant qu'il glisse d'un côté vers l'autre, ce dérapage se déroule dans un quartier résidentiel aux carrefours de multiples voies publiques. Le conducteur effectue des mouvements circulaires sinusoïdaux avec son véhicule, bloquant la circulation. Il trace en quelque sorte une ligne de frontière entre le lieu d'effectuation spatio-temporelle du dérapage, les habitants du quartier et les passagers provenant des différentes voies. Ce type de dérapage aux croisements des voies publiques en rappelle un autre, celui des chars de milices libanaises dans les ruelles de Beyrouth menaçant les habitants pendant la guerre civile. À un moment donné, le conducteur quitte le véhicule, il débarque laissant le véhicule dérapper sans pilote. Le véhicule continue à faire des mouvements circulaires programmés par le conducteur. Après trois tours, le conducteur décide de reprendre le contrôle. Il attend le moment opportun où il pouvait embarquer à nouveau dans le véhicule pour enfin sortir du cycle des cercles traçant une spirale. Cette vidéo a reçu plusieurs commentaires de la part des usagers. J'ai fait jouer la séquence en boucle. À côté de cet écran, j'ai placé une vignette sur laquelle sont inscrits les commentaires des usagers qui cherchent à localiser le lieu où se déroule la scène. Certains pensent que cette scène se déroule au Liban d'autres en Libye. Cette difficulté des citoyens à reconnaître un lieu spécifique,

une ville ou même leur propre quartier, n'est pas nouvelle. Elle suggère que sans quitter son sol natal, le pays est devenu étranger à lui-même à ses citoyens. Les multiples lignes de frontières que les Libanais avaient tracées entre eux auparavant interdisaient aux citoyens de franchir la frontière entre les villes et les quartiers par crainte d'être tués, kidnappés, agressés, violés ou menacés. Bien que les barrages physiques aient été retirés, ces lignes sont encore plus renforcées par le discours des divers partis confessionnels au pays. Le périmètre géographique du déplacement des citoyens à l'intérieur du pays reste pour la plupart limité par l'étendu géographique du pouvoir de sa confession, ou même du pouvoir du parti politique et ses alliés à qui ils ont donné allégeance. Cette vidéo a été publiée sur le Web quelques semaines après le conflit de 2008 qui a opposé les deux clans du *Futur* et le *Hezbollah*.

CHAPITRE V

L'ESPACE ENTRE

L'espace entre est généré par les autres espaces de la recherche. Il englobe les autres et se situe dans et entre les autres espaces car il se pose à chaque moment du développement de la recherche. L'espace entre n'est pas le terrain où se conjuguent des conclusions. C'est un espace de questionnement sur les notions développées et sur la façon dont ces notions opèrent dans la pratique artistique. Ces notions opèrent comme des altérations qui se produisent dans le tissu sensible de l'expérience examinée à travers la circulation des paroles et des images aux croisements du Web et des conflits. Il s'agit donc de cartographier les altérations qui ont eu lieu à travers *l'espace de recherche* et *l'espace de création*. Il convient dans cet espace de dégager les tensions entre le Web et les conflits. Je reviendrai dans ce chapitre sur les notions qui ont émergé de cette recherche ou ont été déplacées de leur usage commun. Ce chapitre est composé de deux sections. Dans la première section intitulée *espace « entre »*, je propose une définition de la notion d'*espace « entre »* qui recoupe deux types de configuration du commun. Cette notion est centrale dans la thèse. Elle décrit ce que j'ai essayé de construire et désigne un certain rapport entre espace et temps. Si

l'« espace entre », titre du chapitre V, tente de cartographier les altérations qui ont eu lieu, la notion d'*espace « entre »*, de sa part, désigne cette altération dans le sensible commun. Les altérations constituent des repères permettant de tracer cette cartographie. Je voudrais faire ressortir les implications de cette notion et ce qui s'en dégage quant à la manière de penser un espace commun tel que le Web. Cette section comporte également trois sous-sections relativement aux trois notions : *Suspens*, *temporalités de l'absence* et *excès*. Je propose une élaboration de ces trois notions à partir de *l'espace de recherche* et du *projet de création*. Dans la seconde section intitulée *Apparence et précarité : une révision du virtuel*, je reviendrai sur la notion d'*excès* mais du point de vue d'une certaine contingence de l'excès en ce qu'elle entretient avec les formes d'apparences virtuelles, que j'ai énoncé précédemment. Pour cela, je tenterai de préciser l'usage que je fais dans la thèse du terme « virtuel », ainsi qu'à la distance prise par rapport à certaines formes de symbolisation du virtuel. Il ne s'agit pas de faire une étude étymologique de l'origine de la notion, mais plutôt de la travailler dans son rapport aux conflits et au Web.

5.1 Espace « entre »

Ma démarche consistait à retracer et à suivre la circulation des paroles et des images des conflits et à suivre leurs trajets, voire ce qui est en jeu dans cette circulation, à travers laquelle quelque chose comme du collectif se construit. C'est une traversée singulière qui passe par une multiplicité de rencontres qui m'ont amené à m'intéresser à la construction d'espaces communs. Ce que j'appelle *espace « entre »* n'est pas donc une notion conçue comme un système à partir duquel découle une forme d'organisation où viennent se loger d'autres notions et concepts. Mais plutôt, mon intérêt se portait sur ce qui permet de rendre visible certains découpages possibles du commun, à savoir : ces écarts ou excès, le suspens de la continuité du réel donné, la subversion du temps au sein du siège, la possibilité de faire autre chose de ce qu'on est destiné à faire, ou d'être autre chose de ce qu'on est censé être.

Je partirai de la rencontre entre les deux types d'archives Web identifiées dans *l'espace de recherche* qui sont en rapport notamment avec le conflit de 2006 au Liban et qui dévoilent un conflit sur le commun. Ensuite, je retiendrai quelques cas issus de la recherche et de la création qui permettent de nouer et renouer des liaisons avec des notions ou des termes que j'ai identifiés ou cherché à construire.

Le travail mené dans l'espace de recherche croise deux types d'archives, deux types de configuration du sensible donné qui sont aussi deux logiques différentes. Celles-ci sont mises en œuvre dans la scène *Chronique des cas*. Il y avait d'une part, l'archive de déclarations ou de discours politiques provenant des institutions officielles gouvernementales et des organisations internationales ou locales qui opérait un découpage du sensible commun, de ce qui est vu, dit et pensé, renvoyant les citoyens à la seule temporalité du siège. D'autre part, il y avait ces bribes de notes, ces « blocs de paroles » et d'images qui circulaient librement sur Internet. Ces paroles anonymes étaient en quelque sorte en *excès* ou en écart par rapport aux discours dominants. Du fait qu'elles étaient disponibles à tous, circulant librement dans un même espace commun, ces paroles et ces images permettent de suspendre la

hiérarchie des discours et d'introduire l'égalité de tous les sujets dans le sensible commun. Elles rendent compte d'autres temporalités, d'autres figures possibles du peuple et construisent un type d'espace commun partagé dissensuel.

La planche du 13 juillet 2006 de la scène *Chroniques des cas*, dévoile un conflit sur des données communes. On peut lire sous l'élément « énoncés politiques » : [...] *It takes a while to get people on the same page. Everybody -- not everybody thinks the exact same way we think. There are different -- words mean different things to different people, and the diplomatic process can be slow and cumbersome* (Us president George W. Bush, The White House, July 7, 2006). D'un côté, il y a une difficulté de mettre les mots et les corps en concordance. De l'autre, il faut du temps pour mettre en concordance les mots et les corps. Autrement dit, il faut un consensus sur le sens des mots qui supprime tout autre possible du temps que celui du siège. Cette chaîne de paroles ou de discours part d'une certaine position de légitimité, s'adresse à un public spécifique sur lequel elle vise des effets spécifiques dans cette situation. De la sorte, elle est une parole rhétorique qui, selon Rancière, a pour principe [de poursuivre] la guerre.

Sous l'élément « énoncés anonymes », il se construit un autre type de discours, une autre logique : *It's great to converse with the world at large, [...] I am no longer writing to the intimate society of people I love and cherish, but to an opaque blogosphere of people who want 'alternative' news. [...] I have been tortured about the implications of that public echo.* (Salti, R, *Blog Siege Notes, Lebanon, 2006*). Ces blocs de paroles circulent sans destinataire spécifique s'adressant à une communauté indéterminée : *opaque blogosphere of people*. Ils sont constitués de « nouvelles alternatives », et construisent un autre type de chaîne narrative qui défait les rapports entre l'ordre des mots et l'ordre des corps. Ils sont en ce sens en excès par rapport aux corps. Ces blocs de paroles communes sont litigieux ou polémiques par le fait qu'ils dévoilent l'existence d'un autre commun, par lequel *the world at large* pouvait se reconnaître.

Cependant, l'*espace « entre »* désigne cet écart qui résulte de la rencontre entre deux types de configuration du sensible qui engagent en même temps le « commun », la configuration donnée par un discours consensuel dominant et celle qu'on peut en construire qui produit de l'écart comme non concordance entre les mots et les corps scindant le sensible en deux. L'écart introduit dans la texture sensible de l'expérience favorise la redistribution du commun sous un mode polémique, comme une manière autre de circuler dans l'espace, entre les paroles et les images. Il reconfigure les rapports entre le sensible et le sens, c'est-à-dire entre ce qui est dit, vu, pensé et nommé, laissant la possibilité à chacun de faire ses propres associations et dissociations. Cependant, repérer les espaces de circulation, revient à dire, donner à voir un espace commun paradoxal, un espace de division polémique, dissensuel. L'*espace « entre »* est ce moment où se trouvent mises en question les configurations politiques et économiques établies, le partage des temps et des espaces tels qu'ils sont donnés par le discours consensuel dominant. Il institue un espace commun, virtuel non consensuel, récusant tout principe de domination légitime ou identitaire. Il met en scène un rapport entre plusieurs identités. Le terme « entre » est pris au sens d'une division qui met de l'écart et institue un *espace « entre »*. Il y a « entre » quand il y a co-présence de temporalités différentes du même temps.

Internet ou le réseau Internet partage et relie des espaces Web. Ces derniers peuvent être considérés comme des dispositifs par lesquels un découpage du commun articule du perceptible, du pensable et du nommable. Sur ce fond, Internet permet d'effectuer des découpages du monde commun, de ce qui est donné comme réel, mais aussi d'en effectuer d'autres, de construire d'autres mondes, d'autres lieux et d'autres paroles. Un monde « commun », dit Rancière (2000b), « [...] est toujours une distribution polémique des manières d'être et des *occupations* dans un espace des possibles » (p.66-67). Le commun est lui-même pensé en termes de division. Celle-ci sépare la communauté en deux logiques contradictoires d'égalité (émancipation) et d'inégalité (domination). La rencontre des arts avec ces deux logiques, ne peut se

faire qu'à partir de ce que les arts ont de commun avec elles, voire « des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible » (Rancière, 2000b, p.25).

Reconfigurer le perceptible, le pensable et le nommable, c'est inclure dans le tissu commun ce qui est « étranger » ou « exclu », les « gens de rien », « sans qualité ». Ceux qui, à n'importe quel moment, peuvent prendre la figure de l'anonymat, de l'usager, du tiers, du « supplément vide » pour modifier le champ des possibles. Du coup, ce qui était sans nom prend un nom en interrompant le temps du siège, à l'égard de Ziad lorsqu'il a dit : *When your work is not about capturing the moment, you take your time to think and decide what to film (Blogue Siège Notes)*. Cette interruption est ce petit écart du sensible à soi-même qui permet la mise en place d'un espace des possibles. Le Web, dans ces termes, n'est pas le dehors du réel. Il permet la constitution d'un espace commun ou virtuel qui existe en « surimpression » et « par-dessus » ce qui est donné, tissé de pensées, de perceptions, d'émotions et d'affects. Il n'est pas le dehors du réel, mais sa forme de visibilité déplacée. Le Web opère non pas comme espace public alternatif, mais comme type d'espace commun ou « virtuel », non consensuel. La notion d'*espace « entre »* désigne une scène comme une altération où ce qui était impensable devient pensable et acquière une place dans l'ordre symbolique établi, rendant compte d'une texture sensible de l'expérience.

Le *projet de création* est ce processus qui vient *suspendre* cette continuité avec le réel donné. Il constitue un *espace « entre »*, un certain type d'espace-temps, à la fois matériel et symbolique comme forme de dissensus dans un « espace des possibles » mettant en valeur l'effectivité de la parole, c'est-à-dire la « reconfiguration des données sensibles » au sens de Rancière (2005b). Le *suspens* et l'*excès* de paroles sont, entre autres, deux notions qui ont tissé le projet *Ce que nous pourrions penser*. Par exemple, la scène *Chroniques des cas* constituée de cas de dissensus ou de *cas d'égalité*, renvoie à plusieurs formes du *suspens*. Le *cas* est, à la fois, une situation et un litige. La *Chronique*, tissée de mots, d'images et de temps, renvoie à un certain

type de récit, une sorte de fiction qui remet en question les configurations reçues. La scène *Light ON Light OFF* est construite autour de plusieurs espaces suspendus. Elle met en scène une certaine *temporalité de l'absence*.

Je reviendrai plus longuement dans la sous-section suivante, sur la notion de *suspens* afin de l'élaborer à partir de l'*espace de recherche* et du *projet de création*. On peut se rendre compte que cette notion est intimement liée à la position de l'artiste mais aussi à celle de l'*usager-témoin*. Tandis que le *chercheur* est celui qui va identifier ce qui est en jeu, ce qui se passe dans cette scène. En ce qui concerne la notion d'*excès* issue de l'*espace de recherche*, celle-ci met en évidence, plus particulièrement, la figure de l'*usager-témoin* qui fait circuler des mots en *excès*.

5.1.1 Suspens

Le suspens crée une rupture dans la continuité du réel. Il est d'abord la suspension d'une certaine hiérarchie des discours comme dans la scène *Chronique des cas* par une parole singulière dissensuelle *créant* une sorte de transversale entre les différents niveaux de discours permettant l'apparence de plusieurs registres de discours comme des moments dialogiques. Ces moments tiennent ensemble sous forme d'« existences suspensives », c'est-à-dire sans corps propre, des « quasi-corps », des blocs de paroles qui introduisent du dissensus et créent le cas d'une vérification polémique nouvelle, un *cas d'égalité*. Dans le blogue de *Siege Notes*, il y avait une sorte d'écriture poétique qui met de la distance entre les mots et les choses, entre ce qui est vu ou non-vu, su ou non-su, par exemple, ce que la guerre produit de ravages et l'essor des bougainvilliers, ces ponts fissurés par l'éclat des couleurs violet et fuchsia des bougainvilliers. Ce suspens est produit par la mise en commun de termes contradictoires, une sorte d'« identité des contraires » propre au régime esthétique tel que pensé par Rancière (2001). Ce qui caractérise le *suspens* dans le projet de création et l'écriture du Blogue *Siege Notes* exploré dans l'espace de recherche est la

coexistence de temporalités différentes dans le même temps. Autrement dit, ce sont les différents usages du temps au sein du siège qui sont mis en œuvre par le suspens.

Dans un extrait du blogue de *Siege Notes* repris dans la scène *Chronique des cas* de la journée du 26 juillet 2006 nous pouvons lire : [...] *as soon as the shelling let a little, [Ziad] started going out and thinking about his LIFE, the LIFE of the city as it adjusted to this war. He was filming, but he was not a 'voyeur' he told me, and did not chase after the gore and misery. 'When your work is not about capturing the moment, you take your time to think and decide what to film', he said to me. (Salti, R., Blog Siege Notes, 2006)*. Ziad oppose au temps du siège, un autre temps qui se déploie dans le lieu ici et maintenant comme un suspens : *take your time*. Peut-on « prendre le temps » sous le siège -, si ce n'est que par subversion du temps présent, par extension du temps ? Prendre le temps pour filmer, c'est étendre le temps, le distribuer dans l'espace, le spatialiser, le contrarier : le temps libre que procure l'art de filmer dans le temps dominant du siège. Il y a une sorte d'identité paradoxale entre le temps de l'interdit du siège et le temps libre du loisir de filmer.

Dans *Le Tiers* (1.2.1), Selim Hazem voulait prendre du temps « je me donnais encore deux jours », disait-il, créant une torsion entre le message d'urgence de la reconstruction et la puissance de l'affect - « c'est irréparable », inscrite dans un espace vide. L'irréparable est la capacité d'être affecté qui peut être appropriée par une tierce personne venant d'ailleurs, cet égal, le semblable dissemblable, ce témoin appartenant à une communauté sans demeure où l'identité sociale est brouillée. Car seul un égal peut rendre l'irréparable pensable. Ce lieu vide où s'inscrit l'égalité sensible non identitaire à travers la figure du tiers exclu, déploie un autre temps que celui de l'urgence.

La planche du 5 aout 2006 de la scène *Chronique des cas*, déploie un suspens entre des éléments contradictoires de plusieurs manières: *Throughout the war, shelling, siege, grief and sorrow, the bougainvilliers have been in full, glorious bloom. Their colors are dizzying in their intensity: purplish red, boastfull fuschia, glaring*

white, and sometimes canari yellow. [...] From between their abundant leaves and flowers, vignettes of the ravages appeared. Bridges torn in their midst framed by the purple and fuschia bloom of the bougainvilliers. (Salti, R., Blog Siege Notes, 2006).

Premièrement, le suspens est l'écart entre deux temps, celui du siège et celui de la liberté, entre la monochromie du paysage causée par les bombardements et la profusion de couleurs des bougainvilliers. On sort du temps englouti dans le siège et dévoré par les bombardements qui ôte les couleurs du paysage devenu sombre et grisâtre (monochrome), pour entrer dans un autre temps, celui des couleurs des bougainvilliers, pourpre, fuchsia, blanche et jaune. On oppose une réflexion sur la puissance du temps où tout change en cette période de guerre, sauf la fleur glorieuse des bougainvilliers qui continuent à grimper en liberté. Mais ce siège est aussi le lieu devenu *scène* en dévoilant l'écart où peut s'inscrire un autre temps. Deuxièmement, le *suspens* est ce *regard* jeté sur les couleurs des bougainvilliers vu à travers les déchirures d'un pont. Prendre le temps de contempler les fleurs des bougainvilliers : toutes ces déchirures du pont sont-elles causées par les frappes aériennes ou par la croissance des fleurs ? Le suspens est aussi cette contrariété entre effondrement/croissance, solidité/douceur : l'effondrement du pont, c'est-à-dire d'un corps solide résistant, causé par des frappes aériennes et la croissance des fleurs douces des bougainvilliers. Troisièmement, le suspens est ce qui est entre deux intensités, la chute des bombes et l'essor ou l'éclosion des fleurs : les frappes aériennes qui ravagent le sol et l'essor des fleurs qui ne cessent de pousser en liberté. Enfin, il faudrait construire la scène, comme dans *Chronique des cas*, où s'inscrit ce suspens entre le *full glorious bloom of the bougainvilliers* de Salti [énoncés anonymes], et le *full of the horrifying images* du Pape Benoît XVI [énoncés politiques] : *Our eyes are full of the horrifying images. (Pope Benedict in Vatican city, Democracy Now, august 03, 2006).* De quelles images horribles le Pape nous parle-t-il ? Qu'est-ce que le Pape a vu qui l'amène à qualifier d'« horrifiant » ? Autrement dit, il faudrait mettre en rapport ces deux regards ou ces deux paroles poétiques qui *parlent à côté* créant un espace indéterminé, un suspens. Il ne s'agit pas

de réduire les bombes à des fleurs, mais de voir comment cette poétique de formes et de signes que construisent le regard et l'attention aux détails banals et insignifiants, inscrit la matière sensible sur les choses par laquelle d'autres regards peuvent se joindre ou s'approprier. Tout comme Arlette Farge (2013), je considère l'insignifiant comme étant constitué du dicible et du pensable.

Dans la journée du 15 et 17 juillet 2006 de la scène *Chronique des cas*, les deux planches mettent en scène la division qui sépare deux mondes et qui a porté le nom d'« évacuation ». Le terme évacuation est porteur d'un double sens. Il est ce qui inclut d'une part, et ce qui exclut d'autre part. Tel que noté précédemment, cette coupure absurde a brisé la contradiction entre l'affirmation de la promesse enchantée d'un monde sans frontières de la libre circulation et les pratiques de contrôle des frontières, celles qui définissent les catégories de gens qui peuvent ou ne peuvent pas aller là -, la guerre et le siège pour ceux qui sont nés ici, la paix (cessez-le-feu) et la liberté pour ceux qui sont nés ailleurs, quitte à renforcer les frontières qui séparent les gens en catégories. Mais la liberté signifie aussi l'indépendance, la possibilité de devenir autre par altération de son identité portée par la contingence qui fait que certains individus ont mis en circulation des mots qui sont en excès par rapport aux désignations des choses telles que les décrit le discours dominant permettant de supprimer la hiérarchie des discours et de faire sentir une texture commune de l'expérience sensible.

Sous l'élément « énoncés anonymes », on peut lire : *I hold a Canadian passport, I was born in Toronto when my parents were students there. I left at age two. I have never gone back, for lack of opportunity and occasion, no other reason. I have the choice to sign up for the evacuation. But I refuse to be evacuated as a second tier denizen. I decided to stay.* (Salti, R. *Blog Seige Notes*). C'est aussi l'affirmation de la contingence qui fait que certains individus se trouvent en tel lieu et la possibilité pour eux de construire un autre commun. En suivant Rancière (1995), on peut voir la scène qui se construit comme l'espace où l'on peut « mettre en rapport le non-rapport et

donner lieu au non-lieu [...] : le lieu où le dèmos existe et le lieu où il n'existe pas (p.126-127). L'espace « entre » apparaît paradoxal, litigieux, c'est-à-dire polémique.

La première séquence de la scène *Light ON Light OFF* est une construction fictionnelle constituée par une sorte de transversale entre plusieurs éléments : des bribes de notes du blogue *Bloggingbeirut* (2006) et du blogue *Siege Notes* (2006), des extraits du roman *Comme si elle dormait* d'Elias Khoury (2007) et des images qui circulaient sur Internet. La séquence nous transporte à travers le sommeil et la veille vers un endroit où le rêve et le réel se confondent dans le même tissu sensible des perceptions et des affects. Ce qu'ils ont en commun, est que tous les deux sont tissés de paroles et d'images. Le déroulement de la séquence nous plonge immédiatement comme si c'était un sommeil interrompu par un rêve étrange : « elle ouvrit les yeux et ne vit que la nuit, elle décida de poursuivre ce rêve étrange » (Khoury, 2007). À travers cette interruption se glisse un réel étrange par ceux qui avait l'espoir tourné « aux cieux » [aux avions de guerre] (*Bloggingbeirut*, 2006), à la recherche d'un certain « salut » qui dévoile la scission entre deux mondes par laquelle le personnage « se vit en train de glisser et de pénétrer dans le brouillard blanc » (Khoury, 2007). Ces vagues de brumes étranges et inquiétantes obtenues par une projection de lumière sur l'image, sont ce lieu vide qui efface les frontières entre la terre et le ciel non pas pour occulter ce qui est entre les deux à l'instar des images médiatiques et des signes idéologiques ou religieuses exposant d'un côté les destructions, et de l'autre la victoire, comme seule temporalité du siège. Mais plutôt, pour faire de cet entre-deux, un espace indéterminé où s'inscrit une certaine texture sensible constituée de perceptions et d'affects à travers des paroles en écart avec ce qu'elles disent. Ces paroles nous parlent d'un tout autre site dans le pays où était orchestré un massacre pendant le conflit. Elles ne reflètent pas ce que le témoin a vu dans ce massacre, mais son effet sur lui, sur sa voix, sur son souffle, sur son élocution, « sa voix était détachée, comme s'il parlait d'un monde différent » (*Siège Notes*, 2006). La suppression de cet écart entre le rêve et le réel permet de faire coexister d'autres temporalités.

En 2006, le sud du Liban a été coupé du reste du pays et du monde pendant 34 jours dans une sorte de « clôture radicale » (Jalal Toufic). Dans un extrait de la journée du 29 juillet 2006 de la scène *Chronique des cas*, sous l'élément « énoncés anonymes », Salti, l'auteure du Blogue, nous décrit l'appel téléphonique d'une jeune femme : *She needed to use the phone. She asked Abdel-Karim for permission. She called her family who had relocated to some other town [...] She spoke hurriedly, so as not to distract the center's phone line for too long. Her conversation was like a telegraphic ledger of who's where and how they were doing. She reported her information and information was reported back to her. She hung up, smiled from within a veil of anxiety and thanked Abdel-Karim, shyly. He gave her a compliment about her dress. She giggled a little but walked out hunched from the weight of the information freshly delivered to her, her mind processing facts, recalling each one, nailing each one so none would slip her memory* (Salti, R., *Blog Siege Notes*, 2006). Le suspens tient ici dans la contrariété d'un appel presque fictif comme une brèche à l'intérieur d'une « clôture radicale » qu'est devenu le Liban sud, retourné en petites extases, un sourire d'un côté, un compliment de l'autre, au milieu d'une anxiété à peine perceptible de la vie quotidienne mettant la mémoire au travail, et en action, l'extension de capacités émotionnelles : *She needed, she asked, she called, she spoke not to distract, she reported, she smiled, she thanked*, her mind processing facts, recalling each one, nailing each one, none would slip her memory.

Dans la planche de la journée du 22 juillet, le suspens est entre deux manières de penser le possible et l'impossible. La première opère par anticipation des effets de l'action et la deuxième opère par indétermination de l'action. Sous « énoncés politiques », Madame Rice déclare : *What I won't do is go to some place and try to get a cease-fire that I know isn't going to last* (*Secretary of State Condoleezza Rice, New York Times*). En prenant le possible comme impossible, ce dernier détermine ce qui est possible ou non possible. Ce qui est possible est d'aller et essayer d'obtenir un cessez-le-feu. Mais ce possible est posé comme étant impossible car il est « ce que je

ne ferai pas » par anticipation des effets « je sais qu'il ne va pas durer » de mon action qui est d'« aller » et « essayer », c'est-à-dire, se déplacer, faire l'expérience, s'aventurer, prendre des risques.

Sous les « énoncés anonymes », on peut lire la déclaration de Monsieur Salih Karashet : *We started putting stones around the clusters [bombs] to mark their location especially because we needed to irrigate the olive grove and we feared that the irrigation would bury them or move them (Salih Karashet, A Farmer from al-Quleila, South Lebanon)*. Monsieur Karashet ne substitue pas le possible par l'impossible ni même l'impossible par le possible. Il crée simplement une autre temporalité de l'impossible dans laquelle l'impossible est pensable. L'impossible n'est plus ce temps unique de la communauté imposé par le siège et par les bombes à sous-minutions non explosées, il est celui où certains habitants prennent le temps qu'ils n'ont pas et décident d'arroser les oliviers, de vivre autrement que sous la peur. Autrement dit, c'est en traversant les frontières de l'impossible (mettre des pierres tout autour des bombes pour marquer leur location -, malgré le risque) créant une sorte de dislocation qui réduit l'espace de la peur, que ces habitants déploient un autre temps présent comme suspens et ouverture d'un espace des possibles.

5.1.2 Temporalités de l'absence

La notion de *temporalités de l'absence* laisse entendre une contradiction entre deux termes : temporalité et absence. Si la temporalité signifie le fait d'être dans le temps, l'absence est ce qui met le temps en suspens. La temporalité n'est pas le contraire de l'absence. Elle permet de rendre visible l'absence, autrement dit de rendre visible ce qui n'était pas visible.

Les photographies des immeubles ayant survécu à la destruction du quartier de Haret Hreik et ayant été saisies avant la reconstruction nous confrontent à une réalité où coexistent d'autres temporalités que le projet de la reconstruction a occultées. La

destruction des immeubles qui se trouvaient à proximité de ceux qui avaient survécu, autorisait une telle prise de vue. Et du fait, ceux qui n'étaient pas visibles sont devenus visibles. D'une part, ces photographies portaient la trace de ce qui n'est plus là. D'autre part, à travers ces photographies, on pouvait voir les immeubles qui ont subsisté aux frappes aériennes et le site détruit tout autour. Mais une fois le quartier reconstruit, ces immeubles font partie d'un tout inséparable, indistinct, réduisant le tout en une seule temporalité. Comment saisir la temporalité de ce qui n'est plus là et de ce qui est là mais occulté par les nouvelles constructions ? Comment saisir cet espace « entre » ? Après la reconstruction, la distance entre le photographe et son objet telle qu'elle apparaît dans les photographies n'est plus envisageable. Le site a été reconstruit et l'immeuble qui a subsisté n'est plus visible. Le photographe s'il se situe à la même distance ne peut plus voir l'immeuble qui a survécu. Dans la troisième séquence de la scène *Light ON Light OFF*, j'ai cherché à définir un nouveau cadrage en réduisant la distance du photographe par rapport à son objet, l'immeuble survécu, comme s'il se trouvait sur le site de l'immeuble qui n'est plus là car détruit et j'ai effectué un changement d'échelle sur la hauteur, comme si le photographe se trouve à l'intérieur de l'immeuble avant sa destruction alors qu'il n'est plus là. Cette altération de la distance et d'échelle, c'est-à-dire d'espace et de position, autorise une mise au point sur les façades des immeubles ayant survécu et non plus sur les décombres et permet une forme d'apparence nouvelle qui cherche à rendre visible ce qui n'était pas visible.

En 2006, de nombreux villages au Liban furent entièrement détruits par les frappes aériennes, maritimes et terrestres israéliennes. Les images des villages détruits ont circulé largement dans les médias et sur Internet. Quand un village est complètement rasé, ce sont des lieux éliminés où vivaient des gens, des histoires et des mémoires effacées. Cette guerre a fait plus de 1300 morts, des milliers de blessés et entraîné le déplacement de près du tiers de la population.

De 2007 à 2009, tous les villages ont été reconstruits. L'attente semblait fatale. L'urgence de la reconstruction était un devoir incontournable pour les autorités autant que pour les habitants et un vecteur important du discours de la victoire. En explorant ces photographies de villages désertés, je me suis demandé quelle serait la temporalité d'un village qui fut entièrement supprimé puis, reconstruit en un éclair avant même que les sites sur lesquelles les bombes à sous-munitions non explosées lancées par l'armée Israélienne durant le conflit ne soient pas déminés ? Plus de 400 personnes ont perdu la vie depuis 2006 par ces bombes. La quatrième séquence de la scène *Light ON Light OFF*, est constituée d'une série d'images de villages désertés à partir de photographies d'amateurs prises à des dates différentes que j'ai trouvées par hasard sur des sites de partage de photographies associés à Google Earth³⁸. J'ai enlevé les couleurs de chaque photographie en effectuant une sorte de nivellement des différents éléments d'un même paysage. Ensuite, j'ai augmenté le contraste noir/blanc pour faire ressortir les zones reconstruites ou par contre celles détruites, autrement dit pour mettre en relief les différences ou écarts dans un même paysage. Enfin, j'ai défini un nouveau cadrage unifiant la séquence d'images. J'ai également procédé pour un temps long d'affichage des images. Tous ces petits écarts cherchent à mettre en relief ces villages désertés. Tel qu'énoncé précédemment, il ne s'agit pas d'un temps réservé pour contempler des paysages lyriques. Ce sont des villes et des villages qui ont été doublement supprimés : rasés et reconstruits en un éclair. Montrer des villages désertés pour signifier ces multiples absences (depuis 1975) que le pouvoir aux pays continue à ignorer. Il s'agit plutôt de déployer un autre temps, un temps pour « rien » inscrit entre les images et dans les images qui relève d'un processus de travail sur les diverses temporalités suspendues. La temporalité nous renvoie à ce qui est dans le temps, à une certaine forme de vie, au « partage du sensible ». J'ai tenté de mettre en opposition deux formes de vie, celle que le pouvoir imposait par la reconstruction

³⁸ Panoramio est un site de partage de photographies. Il a été acheté en 2007 par Google pour servir Google maps et Google earth.

absurde alors que les bombes à sous-munitions non explosées ne sont pas encore déminées, et celle des absences ou des disparus, ces victimes des bombes dont leur nombre s'élèvent à presque la moitié du nombre des citoyens victimes de ce conflit.

5.1.3 Excès : flux et histoire

Je me suis intéressé aux données sensibles subjectives à travers lesquelles certains individus ont mis en circulation des paroles et des images qui sont en « excès » par rapport aux désignations des choses telles que les décrit le discours consensuel dominant permettant de remettre en cause la hiérarchie des discours. Selon Rancière (2012a), l'« excès » est toujours un rapport entre deux choses -, l'excès des mots par rapport aux corps. L'excès est l'« action de sujets », ce « supplément » qui caractérise la démocratie comme type de communauté définie par l'existence d'une « sphère d'apparence spécifique du peuple ». L'excès qui renvoie à l'apparence du peuple est la possibilité d'un espace citoyen dissensuel au Liban, un espace « entre » ayant un trait d'égalité. Cependant, l'excès a un rapport étroit avec la démocratie. Ce qui caractérise Internet, selon moi, n'est pas simplement sa « structure ouverte et décentralisée » (Cardon, 2010, p.17), mais plutôt l'usage des mots, l'excès des mots par rapport aux corps qu'ils peuvent désigner. L'« excès par lequel des corps peuvent s'appropriier des mots pour faire des choses en excès par rapport à ce qu'on attend d'eux » (Rancière, 2012a, p.114-115). L'utilisateur s'empare des mots des autres, les arrache à leur destinée, interdisant toute assignation stable. C'est en ce sens qu'il me semble pertinent de comprendre certaines écritures singulières sur le Web constituant des communautés aléatoires, qui sont eux-mêmes des espaces de circulation dissensuels. Tel qu'explicité précédemment dans le *Chapitre II : La méthodologie*, la notion d'excès recoupe plusieurs lignes de partage dans la thèse. Tout d'abord, elle désigne un certain écart par rapport aux discours dominants et leurs médias à travers ces paroles et ces images mises en circulation par des usagers anonymes. Cet écart est palpable quand des usagers partent à la recherche de

« nouvelles alternatives » (Extrait du Blogue *Siege Notes* repris dans la planche du 13 juillet 2006 de la scène *Chroniques des cas*) qui dévoilent l'existence d'un autre commun, par lequel ils pouvaient se reconnaître. Salti, l'auteur du blogue, met en lumière une certaine déraison des nouvelles qui circulaient à travers les médias : *Between two sets of breaking news, you gather up facts and try to add them up to fit a scenario. Then you recall previously mapped scenarios. Then you realize none works.*” (Extrait du Blogue *Siege Notes* dans la planche du 16 juillet 2006).

La notion d'excès se déploie également à travers des mots détournés du sens tel qu'il est désigné par le discours consensuel comme les mots « citoyen », « temps » et « regard ». J'ai fourni précédemment des exemples d'extraits sur ce détournement à travers les mots temps et regard. Je donnerai ici un exemple sur le mot « citoyen » qui remet en cause une certaine identité imposée ainsi qu'un certain espace d'appartenance citoyen. Ce détournement répond au discours dominant sur l'évacuation [énoncés politiques] : [...] *We give priority to U.S. citizens [...]* (The U.S. Embassy statement), lorsque Salti déclare [énoncés anonymes] : *I hold a canadian passport, [...] but I refuse to be evacuated as a second tier denizen.* (Blogue du *Siege Notes* dans la planche du 17 juillet 2006). Ce détournement n'est pas un simple changement de destination, mais plutôt il rend visible l'altération d'une identité fixée par le discours de l'ambassade américaine. Ce discours opère aussi une séparation. Il oppose ceux qui sont nés ici et ceux qui sont nés ailleurs. Il y a des citoyens libres et d'autres (les étrangers) qui doivent subir. La déclaration de Salti dévoile, selon moi, un certain type d'excès : si la citoyenneté est un statut comme on peut comprendre à travers le discours de l'ambassade, ce statut est d'emblée polémique. Car la loi déclare que tous les citoyens sont égaux. C'est ce détournement du sens du mot citoyen tel qu'il est désigné par le discours consensuel dominant, rendu visible par l'altération d'une identité (fixée par ce discours), rendant compte d'un espace citoyen paradoxal qui récuse toute légitimité de la domination (de la naissance ou de la filiation) qui constitue cet excès.

Enfin, l'excès est mis en lumière à travers ces anonymes qui n'ont pas un statut particulier dans la société, tout à coup, prennent un nom et deviennent visibles dans l'espace commun du Web. Ce « devenir visible », je l'ai repéré à travers un certain type de flux constitué de données sensibles subjectives. Je me suis intéressé dans cette thèse à un certain type de données sensibles [paroles, images], autres que les flux médiatiques, qui peuvent être considérées comme des moments d'énonciations subjectives, des discours qui mettent en évidence la capacité du sujet parlant et la singularité de sa parole. Ces paroles et ces images constituent un certain type de flux en écart par rapport à ce qui est donné. Elles manifestent un conflit sur des données communes et instaurent une configuration polémique et litigieuse de sujets et d'objets, entre les noms et les corps. Ces anonymes fondent ainsi une communauté virtuelle dissensuelle, sans appartenance que par la seule appartenance à une sphère d'apparence sans corps : la parole écrite et les images. Par exemple, Salti, Ziad, Maher cités dans le blogue *Siege Notes* ne sont que des noms de gens ordinaires qui partagent un même commun sensible qui est l'appel d'un semblable à un autre, c'est-à-dire d'être *autre chose* que leur identité sociale et professionnelle inscrivant par ce fait, l'égalité au cœur du sensible. L'excès est ce petit écart d'être *autre chose* qu'ils ne sont dans l'ordre social établi qui permet de rendre visible ce qui n'était pas visible. Cependant le flux apparaît comme une forme d'énonciation subjective qui est en *excès* permettant de voir d'autres temporalités dans le même temps, d'autres sujets. Le fait de comprendre ce flux comme des discours des « êtres parlants », c'est lui reconnaître le pouvoir d'un litige qui multiplie et déplace les espaces de circulation en y instituant un écart comme *espace « entre »* les noms et les corps, les mots et les corps qui relève de l'égalité de tous les sujets. Selon Rancière (2000b), une telle égalité « institue la communauté des lecteurs [que nous sommes] comme communauté sans légitimité, dessinée par la seule circulation aléatoire [des paroles et des images] » (p.17).

Si la notion d'*excès* issue de l'*espace de recherche* porte sur la parole de l'utilisateur anonyme, cette notion dans la thèse est intimement liée à la parole de « celui qui vient après » qui peut être l'*artiste*, le *chercheur* ou l'*usager-témoin*. Ce dernier fait circuler des mots en *excès* par rapport à sa condition. Je voudrais ici apporter une clarification sur la *position* de l'*usager-témoin*. Cette position n'est pas simplement une posture méthodologique. Elle autorise d'identifier et de construire des scènes. *Artiste*, *chercheur* et *usager-témoin* construisent des scènes autour des *cas* chaque fois qu'il y a un *espace* « *entre* » dans une situation.

Comme la position de l'*usager-témoin* entre en rapport avec l'*excès*, je tenterai de développer cette position qui faisait des allers-retours entre celles des deux autres positions, de l'*artiste* et du *chercheur*. À partir de ma position d'*artiste* (multidisciplinaire) qui écrit une thèse de type recherche-crédation, je me trouvais également dans la position de l'*usager-témoin* lorsque je me suis plongé dans les archives des conflits explorées dans l'*espace de recherche*. En tentant d'identifier ce qui se passe, je me tournais vers un travail semblable à celui du *chercheur* qui compare et découvre des rapports entre des choses diverses les ramenant à des objets vérifiables. Malgré la différence comprise entre ces trois positions, ces positions ne cessent de se rencontrer et de se croiser constamment dans la thèse à travers les trois espaces renvoyant à une certaine indifférence entre les positions. Cette indifférence est le parti pris d'une parole commune redevable à la seule circulation aléatoire des paroles et des images.

L'*usager-témoin* est cet être capable de construire une scène de parole litigieuse, de se soustraire à la réalité telle qu'elle est donnée et d'en raconter une autre. Il ne fournit pas des témoignages à interpréter, mais plutôt il opère une remise en cause de la logique même du témoignage. Je me permets de renvoyer le lecteur à cette situation ou ce *cas* issu de la scène *Chroniques des cas* (Planche du 30 juillet 2006). À la suite du massacre du village de Qana au Liban le 30 juillet 2006 par les frappes aériennes israéliennes sur une maison du village qui a causé 54 morts dont 34 d'eux

étaient des enfants (BBC News, Sunday 30 July) dont les noms ont été publiés, le commandant chef des opérations aériennes israéliennes déclare : *Had we known there were that many civilians inside, we certainly would not have attacked the house* (Senior Israeli Air Commander, Reuters, July 30, 2006). Dans les faits, le commandant chef admet deux choses : premièrement, avoir bombardé une résidence civile, et deuxièmement, sachant qu'il y a à l'intérieur de la maison des civils. Dans une entrevue avec *Human Rights Watch*, Madame Najwa Shalhoub, une survivante du massacre de Qana déclare : *We have been in the house for some two weeks... There were surveillance planes hovering overhead every day. We were outside a lot during the day, giving showers to the children and the children were playing outside; just the normal daily chores* (Najwa Shalhoub from Qana village, Lebanon, HRW). Je considère que les paroles de Madame Shalhoub sont en excès par rapport à ce qui a été dit. Ces paroles constituent une forme d'énonciation subjective qui fonde un litige fondamental. Nous savons que c'était une résidence civile dans laquelle vivaient des civils. Nous savons aussi les noms des victimes de ce massacre qui ont été publiés ainsi que les noms des survivants qui ont été interviewé par les médias. Mais ce que nous ne savons pas encore, c'est le nom de celui qui a tiré sur la maison et les civils. L'excès renvoie ici à une différence entre le su et le non su, le vu et le non vu. Nous avons vu les victimes morts, connu leurs noms. Nous avons vu les survivants et connu leurs noms. Par contre, nous n'avons pas vu ou su le nom de celui qui a tiré sur les civils.

L'usager-témoin est celui qui part à la découverte des espaces qu'il ne connaît pas. Il ose ainsi s'aventurer. À partir des mots qu'il connaît, il parcourt des pages, sélectionne des mots, des phrases, des images. Il est d'abord un chercheur qui compare, combine et intrigue des mots, des phrases, des idées en rapportant des choses nouvelles. Il observe et compare les choses qu'il connaît à des mots et des phrases trouvés, découvre des rapports entre des choses diverses et tente de les ramener à des objets matériels vérifiables. Il peut à la fois partager des mots sur le

réseau et s'emparer d'autres. Il lit, écrit, commente et peut répondre à ce qui est dit et écrit à son sujet.

L'usager-témoin opère aussi par écart ou dissensus « [remettant] en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun » (Rancière, 2008, p55). Les *usagers-témoins* sont ces « semblables dissemblables » (Borreil, 1993). Ils créent et participent à la « fabrication du sensible ». En se prêtant à exposer les litiges, ils réorganisent le commun - le « partage du sensible ». Il y a en ce sens de multiples activités voire de lecture, d'écriture mais également de conversion c'est-à-dire de transformation. L'usager met de l'écart entre les mots, les images et les corps. Il parle à travers les paroles des autres et fait parler autrement les paroles des autres en les « re-phrasant », en les remettant en scène (Rancière, 2009, p.410). Il redistribue les mots et les refaçonne autrement. Il refigure les données sur le Web par l'usage des mots (images, parole, vidéos, etc.). Il arrête les circulations en effectuant des embranchements divers : il lie ce qu'il voit, ce qu'il expérimente à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres espaces, en d'autres types de lieux. L'activité liseuse, dit De Certeau (1990), possède les traits d'une production silencieuse : « dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectation de significations induites de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère. Mais inapte au stockage quand elle n'est pas écrite » (p.49). L'usager du Web est un être de parole (de discours et de raisons), qui fait usage des mots, c'est-à-dire un être poétique qui met de la distance entre les mots et les choses pour construire le tissu commun auquel appartiennent ces mots et ces choses. Ces multiples activités engendrent des manières de lecture et de transformation qui créent des formes de vie nouvelle. L'usager-témoin transforme ou convertit le temps en un intervalle de temps entre le voir, le dire et le faire, entre les mots et les émotions. La lecture est, en ce sens, une opération dissensuelle, une hérésie qui « perturbe le cours normal des mots » (Pasquier, 2004) et des choses, en s'y superposant, selon la

logique de l'excès ou du supplément, « ouvrant d'autres temporalités ». Elle perturbe l'être du lecteur, modifie sa perception (p.35). Elle est « transgressive » et refuse toute condition imposée, créant ainsi « l'étrange communauté des gens seuls, qui ne connaît que des singuliers, et qu'on nommera aussi communauté des égaux » (p.38).

L'usager fait usage discursif des textes et repère des relations entre les éléments et les sujets. Il fait un usage différent de la langue³⁹. Il réinvente la forme du donné en inventant les modes de narration. Il produit et fait circuler des énoncés. Il met en scène des personnages dans des situations en décrivant leurs rôles. Il pratique l'écriture. Cette valeur pratique engendre une valeur sociétale fondée sur la raison et l'efficacité (Stiegler, 2014). L'efficacité de l'écriture Web se définit par le mode de circulation aléatoire des énoncés refusant toute adéquation entre cause et effet. La dimension énonciative de l'usager permet de reconsidérer sa capacité comme être parlant.

L'usager fait usage narratif des textes. Il est, à la fois, intérieur et extérieur à l'histoire, au récit. Il cherche, crée et retient des situations, des fragments qu'il associe à d'autres et cherche à les connecter à sa propre histoire. Ce retour sur soi est la marque de cette raison tournée vers l'attention et la curiosité qu'il porte à sa propre aventure et qu'elle lui permet d'avancer : « Qui es-tu, toi qui parles ? ». Ces fragments d'histoires possibles sont rassemblés hypothétiquement. Il en fait ensuite une histoire et se donne la possibilité de se faire histoire. L'usager agit ainsi sur un fond d'objets manquants et d'images manquantes et nous invite à repenser la fonction que ces objets et ces images occupent dans les enjeux des transformations dans l'histoire. Une telle histoire naît entre les corps, les images et les mots, entre la parole et l'écriture, entre ici et ailleurs. Elle se nourrit de la singularité de cette relation. Elle s'interroge sur les manques, les vides et les écarts introduits dans la texture sensible du commun. Elle est imprévisible car elle est le produit d'un processus contingent. Ce travail est

³⁹ Le mélange entre la langue parlée et la langue écrite employée sur les réseaux sociaux par les usagers défait les hiérarchies des discours.

semblable à celui de la fiction. Il ne consiste pas à « raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant » (Rancière, 2008, p.112). C'est aussi une manière de penser le pouvoir des mots - « dans les mots, dans leurs retournements, [et] dans leurs torsions » (Rancière, 2012c, p.167). L'écriture de l'histoire, écrit Marc Aymes (2004), est faite de vides, elle s'interroge essentiellement sur des manques. Cette histoire fondée sur des ruptures devient, selon Rancière (1992), un « cadre général de saisie des objets », une « historicité », c'est-à-dire « la possibilité que des sujets en général fassent une histoire », soient inscrits « dans le genre d'un récit et la figure d'une vérité », « la possibilité pour n'importe quel être parlant ou n'importe quelle collection aléatoire de parleurs d'être n'importe comment des sujets d'histoire » (p.198). L'écriture agit à travers la pensée, qui elle, est capable de se déplacer. Elle apparaît comme une recherche incessante de nouvelles relations du passé et du futur au présent.

Du fait de son rapport à l'excès, l'archive entretient un rapport entre ce qui est là et pas là. En ce sens, l'archive n'est pas uniquement constituée d'éléments et d'objets concrets, mais aussi par d'espaces et de dimensions, d'éléments manquants, qui permettent de préserver non seulement l'histoire, mais aussi la trace de ce qui aurait pu, et qui n'a jamais été et pourtant continue à exister au présent. Ce temps présent est celui de tous les jours, non pas le présent qui est tourné vers le futur, mais l'ici et maintenant où le futur est dans le présent, autrement dit par subversion du temps qui a lieu dans l'ici et maintenant. Ce temps présent est fait de multiples temporalités du temps présent. En suivant Rancière (2009c), on peut dire qu'il y a toujours plusieurs présents dans le présent, plusieurs types de présentations sensibles dans un même temps où le passé est projeté dans le présent avec sa singularité de corps étranger (p.437).

Ce temps présent est à construire par le récit, semblable à l'acte du marcheur comme acte de parole (De Certeau, 1990) et comme écriture, récit ou narration. Il ne

s'agit pas de s'ajuster à la réalité car « marcher c'est manquer le lieu » (De Certeau, 1990, p.155) et « l'histoire racontée crée un espace de fiction » (p.120) et d'« énonciation ». Cet art de la narration dit De Certeau (1990), « n'a pas de discours propre. Il ne se dit pas lui-même. Il pratique le non-lieu : [...] Là et pas là » (p.122). L'émancipé, dit Rancière (1998a), est un homme qui marche sans cesse, circule et converse, fait circuler du sens et communique le mouvement de l'émancipation et c'est fondamentalement comme être parlant qu'il se trouve égal à tout autre (p.94-95). S'émanciper, « c'est s'affirmer comme co-partageant d'un monde commun, présupposer, même si les apparences sont contraires, que l'on peut jouer le même jeu de l'adversaire » (p.91). C'est dans cette mobilité qui se tient à la frontière du possible et de l'impossible, dans laquelle le temps se donne en partage, que l'utilisateur se fait un témoin émancipé, des espaces web peuvent être également explorés et une ville fragmentée comme Beyrouth peut être pensée et reconstituée. Je pense ici au projet *The Sky Over Beirut* (2010-2011) de l'architecte libanais Tony Chakar. Ce projet consiste en une série de tours guidés dans deux quartiers de la ville, Ashrafieh et la ville historique. Durant ces tours qui ont eu lieu pendant la durée de l'exposition, il raconte l'histoire des quartiers, leurs architectures et leur développement urbanistique effréné, en faisant appel aux mémoires personnelles et collectives. Ces tours font l'objet de deux sites internet.

Tout au long du parcours, Chakar est intercepté par des gardiens de la compagnie qui gère les sites de la reconstruction alors que le territoire, les rues, les allées sont supposés constituer l'espace public qui est fréquenté par d'autres habitants citoyens et touristes. Ces gardiens persécutaient l'artiste avec le groupe de personnes qui l'accompagnaient dans ses tours, ils les interceptaient de temps à autre afin de les pousser à quitter les lieux. On pourrait croire que l'histoire racontée par Chakar relève simplement de changements à travers le temps ou bien, une sorte d'histoire imaginaire. Au contraire, c'est une relecture de l'histoire à l'égard des altérations qui se sont produites, qui ne sont pas toujours le produit normal de l'évolution d'une ville, et qui

continuent à se produire. Autrement dit, c'est une manière de jouer avec les spectres. Les gardiens qui apparaissent et disparaissent d'un lieu à un autre, persécutant Chakar à plusieurs reprises, créent une sorte d'interruption de la narration rappelant les moments de la guerre civile. La mémoire ici crée une sorte de confrontation avec le passé. D'un côté, les récits énoncés par Chakar tendent à lier le passé de la ville, des quartiers, des immeubles, des rues, des portes, des murs - au présent, mais d'un autre côté, ils viennent perturber ce présent. Ces récits peuvent être entendus comme une tentative à réécrire l'histoire collective en l'inscrivant dans le lieu ici et maintenant, ce que la nouvelle Beyrouth a tenté d'occulter. Loin de ressembler à l'image de la nouvelle ville, ces récits introduisent une fracture qui disjoint et crée des séparations de la nouvelle image fétiche de Beyrouth en cherchant à l'appréhender telle quelle est avec toutes ses contradictions.

En activant le projet sur le Web, Chakar oppose deux manières d'explorer la ville, deux archives différentes de la même ville. Il fait du non-lieu, un lieu de démonstration et un espace polémique. Si l'accès au passé passe à travers des traces, des textes, des objets et des témoignages qui sont extérieurs et que le sujet fait venir, ce sont ces matériaux qui permettent de faire une généalogie du présent (Rancière, 2009c, p.645). La mémoire est cette articulation entre ces divers éléments composés de sélections, de fragments, de traces, de signes, de rapports entre des espaces et des temps différents. Elle ne change pas l'apparence des choses. Elle déplace l'angle de vue en créant une nouvelle relation au passé. Ainsi, le retour au passé n'est pas une affaire de répétition. C'est plutôt, une manière de redire les choses autrement - la possibilité de faire surgir du nouveau, non pas au sens de ce qu'on a jamais vu ou entendu dire, mais de ce qui n'a jamais été dit de cette manière auparavant. Rancière (1992) relève dans *Les mots de l'histoire* que le statut de l'histoire dépend du traitement de cette double absence de la *chose même* qui n'est plus là – qui est révolue – et qui n'y a jamais été parce qu'elle n'a jamais été telle que ce qui a été dit

(p.129). C'est que pour qu'il y ait histoire, il faut sortir de la répétition. En ce sens, l'archive « n'est pas affaire de documentation mais d'invention » (p.58).

Dans *The Civil Contract of Photography* (2008), l'auteur et artiste Ariella Azoulay oppose deux archives (images et descriptions), la première provient de l'archive nationale israélienne : une commande du gouvernement Israélien pour un projet accessible au public qui consiste à photographier les diverses colonies. La commande implique que le photographe de renommée sélectionné sera en charge de produire les images des colonies dont il cédera les droits précisément à ces images. La deuxième archive est celle que l'artiste Azoulay a commandé au même photographe. Elle consiste en une série d'images réalisées par le photographe qui montrent la vie dans les quartiers et les villes habitées « avant » la construction des colonies. La confrontation entre ces deux imageries du même lieu, fait du non-lieu (de la colonie) un espace polémique. La répétition ici, est à entendre comme une manière de redire les choses autrement, c'est-à-dire, une possibilité d'émergence d'autres mondes. Nous ne pourrions pas qualifier ce travail de l'artiste comme une recherche sur une forme de *temporalités de l'absence*, autrement dit, une forme de suspens ?

5.2 Apparence et précarité : une révision du virtuel

Dans cette section, je tenterai d'explorer certaines correspondances entre l'apparence et le virtuel, qui peuvent être mises en pratique à la croisée des conflits et du Web, et du fait elles font la lumière sur mon usage de la notion du virtuel dans la thèse. Pour ce faire, j'effectuerai un détour à travers la notion du commun chère à Rancière et je tenterai de mettre en rapport la notion de « virtuel » avec l'exploration des archives Web des conflits effectuée dans *l'espace de recherche* et *l'espace de création*.

Pour Rancière, le commun est toujours une « division du commun » par des êtres égaux possédant une parole commune. L'art opère, selon l'auteur, un découpage

sensible du commun, des espaces et des temps, des sujets et des objets du commun et du singulier, ouvrant une brèche dans le présent ici et maintenant. Mais ce commun est virtuel, déployant une scène qui n'existe pas, rendant possible ce qui était considéré comme impossible et permettant à des « êtres parlants », c'est-à-dire des êtres égaux, d'énoncer une parole qui relève du commun. Le virtuel désigne, en ce sens, le nom d'une certaine apparence du « *dèmos* » ou peuple comme étant « à la fois le nom de la communauté et le nom de sa division » (Rancière, 1998a, p.114). Il est le nom de la « communauté aléatoire » (Rancière, 2000b, p.63-64), une catégorie d'êtres et d'entités qui ne sont pas des corps, sinon des « quasi-corps » (Par exemple, les bribes de notes entendues comme des « énoncés littéraires » qui circulent sur Internet). Autrement dit, il désigne un certain rapport entre un nom et des corps, ainsi que le processus d'inscription de cette apparence dans un lieu vide qui est « un intervalle ou une faille : un être ensemble comme être-entre : entre les noms, les identités ou les cultures » (Rancière, 1998a, p.122).

Dans le premier chapitre, j'ai cherché à mettre en évidence une certaine apparence du peuple comme étant la condition de possibilité d'un espace citoyen libanais éclipsé par les litiges d'intérêts politiques et économiques entre les différents partis du pays et les partenaires du pouvoir. Cette apparence peut être ainsi appréhendée comme une forme de subjectivation, la manifestation d'un écart entre deux identités, deux citoyennetés, entre deux types de communauté, celle constituée de litiges politiques entre le peuple et le pouvoir en place et celle constituée de litiges d'intérêts entre les divers partenaires de ce pouvoir. La première est divisée par un commun litigieux introduit par le « *dèmos* » comme « êtres parlants » qui se servent de la parole pour discuter du commun, une communauté dissensuelle. Dans le *chapitre V : l'espace entre*, j'ai essayé d'établir quelques connexions entre le lieu de manifestation de cette parole qui relève du commun transformant ainsi le non-lieu du discours dominant en lieu de démonstration polémique.

La seconde communauté est consensuelle qui se lie, se délie et se relie selon les litiges d'intérêts qui entretiennent sa permanence au pouvoir. Autrement dit, une communauté non divisée basée sur une forme d'organisation du commun non litigieux. La communauté dissensuelle se définit donc par sa capacité de se défaire du système des identités constituées. La communauté dite consensuelle est toujours identitaire. En suivant Rancière, nous pouvons dire qu'en termes d'une « esthétique de la politique », l'apparence du peuple concerne les actes de subjectivation permettant de reconfigurer son propre espace (citoyen). En termes d'une « politique de l'esthétique », ce sont les modes de circulation des paroles et des images, des rapports entre le dit, le vu et le pensé que cette apparence prend tout son sens. L'*excès*, le *suspens* et les *temporalités de l'absence* proposent ainsi des formes d'apparences dissensuelles, des espaces « entre » qui caractérisent les « communautés aléatoires » sur Internet, ces bribes de notes « circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé » (Rancière, 2000b, p.63) tissées de paroles et d'images, c'est-à-dire aussi de perceptions, de pensées, d'actes et d'affects. Ces apparences tissent des formes nouvelles de circulation des paroles et des images. Elles s'introduisent dans le champ de l'expérience d'un visible et modifient l'ordre du visible. L'apparence n'est pas le contraire de la réalité, nous dit Rancière (1995), elle « la divise et la refigure comme double » (p.139). Par exemple, le regard libre de Salti détourné de sa condition et porté sur les fleurs des bougainvilliers pour sortir du regard grisâtre imposé par les décombres envahissant la ville. Ou encore, lorsque d'une façon différente, le discours de l'ambassade américaine sur l'évacuation crée une séparation des citoyens en catégories, ceux qui sont nés ici et ceux qui sont nés ailleurs, Salti, refuse d'être évacuer comme une citoyenne de deuxième degré, selon ces propres mots (Planche du 17 juillet 2006). Elle dévoile une forme d'apparence spécifique, un espace polémique à travers lequel le citoyen est un être double : il est le citoyen, mais aussi l'être humain (homme, femme). Ce dernier est la catégorie de gens sans catégorie, qui peut désigner n'importe qui ayant le droit à la protection de sa vie. C'est ce qu'affirme dans une déclaration le Sénateur américain Rick Santorum le

19 juillet 2006 (planche du 19 juillet 2006) : *every life has meaning. Every life deserves protection under our Constitution* (US Senator Rick Santorum, Democracy Now, July 19, 2006). En suivant Rancière (1995), le lieu de cette apparence est celui de la conduite d'un litige (p.140). Ainsi s'opère un « dissensus » au cœur de la communauté qui ouvre la voie à un nouveau « partage du sensible ». Autrement dit, le « dèmos » fait apparence par la construction de formes de dissensus. Ces allers et retours entre les planches de la scène *Chroniques des cas*, c'est-à-dire aussi entre une scène de parole et une autre en suivant les ramifications que ces scènes autorisent, créent une dynamique qui décloisonne l'enchaînement normal de la chronique.

Quand un espace Web est « virtuel », c'est qu'il existe « par-dessus » ce qui est donné. Il définit les capacités qu'a chacun de déterminer sa participation et sa part dans ce partage qui est une capacité à dire, à penser, à prendre sa part - une capacité à fictionner qui rend compte de tout nouveau partage du sensible. La fiction devient l'opération qui définit une sorte de cadre poétique de l'apparence. Les fictions artistiques, dit Rancière (2008), creusent [le] réel, le fracturent et le multiplient sur un mode polémique (p.84).

Dans la planche du 29 juillet, l'auteure du Blogue nous décrit une situation particulière. Il s'agit de l'appel téléphonique de Dalal. Selon moi, cette situation constitue une scène de fiction du fait qu'elle passe par un appel téléphonique à l'intérieur d'une « clôture radicale » (Toufic, 2009) qu'est devenu le Liban sud. Pourtant, cette situation semble être normale. Il n'y a rien de fiction là-dedans. Au milieu d'un siège et sous les bombardements intensifs (aériens, navals et terrestres) sur les villes et villages résidentiels, il semble être normal que les familles tentent de se rejoindre et, ce faisant, utilisent tous les moyens disponibles lorsque leur vie et celle de leurs proches se trouve en danger permanent. Le récit de l'appel de Dalal relaté par Salti touchait à quelque chose en excès comme j'ai mentionné précédemment, une certaine anxiété à peine perceptible de la vie quotidienne qui met la mémoire au travail, et en action, l'extension de capacités émotionnelles. Que

signifie un appel à l'intérieur d'une clôture radicale ? Ne serait-ce pas une manière de franchir la clôture, de l'ignorer ? Cette fiction non-fiction peut mieux être saisie à partir d'une autre scène de fiction issue du blogue *Beirut Journal* de Hanadi Salman. Je citerai un extrait de la planche du 8 août 2006 dans lequel l'auteure relate :

While her parents were trying to figure out where they should go after the nearby UN base refused to hide them (July 15), Marwa, 10 years old, and her sisters were playing "beit byout"⁴⁰. Marwa was pretending she was answering a very important phone call on a fictive phone, and her sister Mirna (12 years old) was pretending she was holding a tray with drinks on it, offering them to fictive guests speaking with an Egyptian accent. Then suddenly, there was a huge BOUM...(Salman, H., Blog Beirut Journal, 2006).

Cette scène de Marwa et Mirna peut être examinée comme une manière d'inscrire un autre temps dans le présent du siège : le temps libre du jeu. Mais ce temps comporte également quelque chose d'étrange : les deux enfants ne font pas usage de leur langue d'origine, ils usent une autre langue, la langue égyptienne. Il est à noter que celle-ci est entrée dans la mémoire collective des libanais notamment à travers le cinéma égyptien diffusé, entre autres, sur les diverses chaînes de télévision libanaise. Leur propre langue ne semble plus être fonctionnelle. Elles sont incapables d'inventer dans leur propre langue. Cette dernière ne leur autorise plus d'imaginer, de fictionner, d'inventer un autre monde. Pour que le jeu soit possible au sein du siège, il a besoin d'une langue différente -, une langue commune, non pas au sens du langage et des langues, mais une langue capable d'effectuer un autre partage du monde.

Dans son livre *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré* (2009) autour de la guerre civile, Jalal Toufic s'interroge, « peut-on obtenir un visa de transit pour une clôture radicale ? » (p.71). Les gouvernements des pays du monde peuvent recommander à leurs citoyens d'éviter d'aller à Beyrouth. Ils peuvent également

⁴⁰ L'expression « Beit Byout » se réfère à un fameux jeu d'enfant à travers lequel les enfants créent une scène de fiction, souvent en lien avec leur propre famille (qui peut être composée, entre autres, de leurs parents, des frères et des sœurs, des voisins et des voisines, d'un invité ou d'un ami, etc.). Ils imaginent et créent le décor.

interrompre les vols qui ont pour destination Beyrouth. Je me permets ainsi d'inverser la question et demander si on peut obtenir un visa pour sortir d'une clôture radicale ? C'est peut être la question autour de laquelle je me suis penché à travers l'écriture de cette thèse, voire la condition de possibilité de vivre dans une société en guerre permanente en essayant de repérer partout les *espaces* « *entre* » indispensables à la construction d'espaces communs.

Internet permet de construire des espaces fictionnels où se nouent du visible, du dicible et du faisable. Il n'y a pas une ligne de partage précise entre ce qui relève des conflits du monde physique et réel ainsi que les espaces Web des conflits. Il y a plutôt un espace « *entre* » qui se constitue quand ces dispositifs qui mettent ensemble des mots et des images, reconstituent un partage différent du monde sensible et modifient la carte du donné (Rancière, 2009c, p.263). Ces images et ces mots construisent des « *dispositifs de subjectivation* » qui sont une autre manière de circuler. Une subjectivation politique, dit Rancière (1995), « *c'est une capacité de produire [des] scènes polémiques, ces scènes paradoxales qui font voir la contradiction de deux logiques, en posant des existences qui sont en même temps des inexistentes ou des inexistentes qui sont en même temps des existences* » (p.66). Elle met ensemble des mondes séparés, logés en un seul, le monde où ceux qui sont comptés comme êtres parlants, et ceux qui ne les sont pas (p.49). C'est aussi une opération symbolique qui sépare une communauté de son identité (Rancière, 2012a). Elle passe par une déclaration qui reconfigure le partage entre les humains (p.283). La contradiction de deux logiques ne veut pas dire une opposition entre le sensible et l'intelligible, mais entre deux mondes sensibles qui s'affrontent. Elle se nourrit à partir de nouvelles expériences du sensible, de la reconfiguration du temps et de l'espace, qui permettent de circuler et de faire circuler autrement entre les images et les mots sur le Web. Le litige est possible là où « *circule une parole hybride qui fait comme si elle était commune [...et] mettant en avant, le postulat fondamental d'une égalité comme êtres parlants* » (Cohen, 2004a, p.101). Une parole hybride, n'est pas nécessairement une

parole rhétorique abstraite, elle est concrète et sociale. Par la puissance d'une parole qui investit l'espace énonciatif et sensible, s'élabore l'histoire d'une douleur, d'une perte, prend une résonance universelle par son inscription en un lieu qui n'en est pas vraiment un (Ebguy, 2014) : un non-lieu, un site Web, un blogue, un espace « entre » dissensuel.

Comme le possible, le virtuel est latent, absent. Il ne prescrit pas une action mais une situation. Le possible est ainsi réel. Ce que l'apparence fait au virtuel, elle rend visible l'absence. Elle ne cherche pas à rendre l'absent présent. Elle ouvre une brèche. Elle crée de nouvelles formes de visibilité de cette même absence. Autrement dit, elle rend visible ce qui n'était pas visible. Pour cela, elle définit une « opération poétique » (Rancière, 2012a, p.172). Elle est la mise en acte du virtuel « comme surgissement temporaire, incomplet et fragile » (Cohen, 2004b, p.29). Elle est l'opération qui permet de défaire l'opposition entre l'avenir et le présent par la circulation des mots et des images où « tout ce qui a été relève du possible et du pensable » (p.28). L'apparence désigne une scène où l'on fait « comme si » et définit ainsi « un monde de communauté virtuelle » comme « discours autonome déterminant un découpage autonome du sensible » (Rancière, 1995, p.88). Elle fonctionne ainsi en définissant des formes d'expériences décalées qui créent, à partir du non-lieu, un lieu comme « système de raisons » et « espace polémique » (Rancière, 1998a, p.87) et en faisant comme s'il s'agissait réellement d'un monde commun reconnu - un espace « entre » où se tient le conflit ou le litige. Ce « comme si » esthétique et politique oppose au consensus une fiction comme opérateur de dissensus, c'est-à-dire, une reconfiguration de ce qui est donné.

La circulation des paroles et des images sur Internet peut être saisie par n'importe qui. Ce n'est pas une question de savoir, mais une remise en cause du savoir et des hiérarchies (Rancière), c'est à dire de la distribution du savoir, du partage de l'information. Il est question d'une libre circulation des mots. On cherche aléatoirement dans une bibliothèque de la même manière qu'on cherche sur le Web:

« Il est alors permis aux plus humbles de s'emparer de toutes les virtualités des mots pour représenter autrement leur monde et inventer d'autres avenir » (Rancière, 2012b). Comment être usager d'un système et en écart de ce même système ? Quel mode de perception et de pensée construire qui soit en rupture avec l'identité imposée par ce système ? La société inégale, écrit Rancière (2005c), « ne porte en son flanc aucune société égale. La société égale n'est que l'ensemble des relations égalitaires qui se tracent ici et maintenant à travers des actes singuliers et précaires » (p.106). Mais c'est justement cette précarité des relations qui caractérise la communauté aléatoire faite de mots et de phrases mis ensemble par des êtres de paroles tissées de pensées, de perceptions, d'actes et d'affects qui constituent le Web. Ces intensités sensibles sont la manifestation poétique de cette « reconfiguration du sensible ». Cette poétique est provisoire et éphémère du fait qu'elle s'inscrit dans un lieu qui n'en est pas vraiment un, un lieu vide qui est un intervalle entre les noms, les identités ou les cultures, tissant des formes nouvelles de circulation des paroles et des images.

CONCLUSION

Le point de départ de ce processus de recherche était une certaine volonté d'interroger le « commun » à la croisée du Web et des conflits physiques. Loin de substituer l'espace citoyen suspendu par l'espace commun du Web, il s'agissait plutôt de rendre compte de la singularité de certains espaces communs et de construire les *espaces « entre »* où se trouvent mises en question les configurations établies, le partage des temps et des espaces tels qu'ils sont donnés par le discours consensuel dominant.

À cet égard, j'ai cherché à repérer les dynamiques et les espaces de circulation des paroles et des images portant sur la représentation de conflits internationaux contemporains accessibles sur Internet par les différents moteurs de recherche. J'ai tenté d'opérer des découpages singuliers du commun de la communauté où se crée de nouvelles formes de visibilité. J'ai également analysé des pratiques artistiques singulières qui ont interrogé, d'une façon ou d'une autre, l'espace citoyen libanais après la guerre civile et qui sont en écart par rapport à ce qui est donné à travers le discours dominant. Face aux temporalités imposées par ce dernier, ces pratiques se caractérisent, entre autres, par la coexistence de temporalités différentes que l'on trouve dans un même temps. Par exemple, l'œuvre *Untitled* (1995) de Ziad Abillama se caractérise par une certaine fiction posée comme cadre poétique de l'œuvre ouvrant une brèche par laquelle le sujet se subjective en faisant apparition dans l'espace public. Ce sujet manifeste ainsi une scène d'altérité, une différence à soi, comme le dit Rancière (2009c), « prise entre la désincorporation symbolique et la constitution d'un

corps nouveau qui définit un mode de subjectivation » (p.331). Cette figure instable du sujet était pertinente pour penser le sujet *usager* sur le Web. L'œuvre *Beirut Caoutchouk* (2003) de Marwan Rechmaoui produit une altération de ressemblance par rapport à la nouvelle Beyrouth à travers laquelle s'ouvre un espace effectif, latent car inaccompli et polémique. À partir du non-lieu, cette image manquante de la ville, Rechmaoui crée un lieu comme « système de raisons » et « espace polémique », une condition de possibilité d'un espace citoyen. En effet, l'espace citoyen donne à voir un espace commun paradoxal qui ne réfère pas à un espace d'appartenance identitaire. Enfin l'œuvre *Entrée et Sortie* (1999) que j'ai réalisée, qui, par un tissage fictionnel pris entre deux moments différents de l'exposition, mettant un temps dans un autre, un monde dans un autre, crée un *suspens* entre le corps et l'image du corps, le lieu et l'image du lieu qui se maintient tout au long du parcours des spectateurs dans l'espace. Ce suspens permet l'ouverture d'un espace de fiction entre la corporéité et l'absence de corps. Il crée ainsi un *espace* « *entre* » où les spectateurs partagent un temps et un espace, un univers d'images et de paroles, et construisent une communauté précaire qui ne se définit pas en termes d'identité commune, mais en termes de partage d'égal à égal. Ce sont donc, entres autres, ces multiples façons de créer des écarts qui m'ont intéressé dans ces œuvres singulières.

Examiner les dynamiques et les espaces de circulation selon deux lignes de partage de données, les conflits et le Web, à travers la circulation des paroles et des images, implique que le Web n'est pas le dehors du réel. Il permet la constitution d'un espace commun ou virtuel qui existe en surimpression et par-dessus ce qui est donné, tissé de pensées, de perceptions, d'actes, d'émotions et d'affects. Cette manière de penser le Web en l'inscrivant dans le sensible renvoie l'instabilité du Web aux « opérations » faites par l'*usager* comme figure instable. Selon cette approche, l'instabilité ne se déduit pas de la propriété matérielle et technique - en l'occurrence ici Internet (ou l'interconnexion de réseaux et les applications qui en découlent). Elle est traversée de part et d'autre par des données sensibles et des rapports perceptibles -

ce qui est vu ou non-vu, dit ou non-dit, ou pensé par un sujet. Ce qui rend l'archive Web instable, selon moi, c'est qu'elle articule des données sensibles faite par des sujets dont la vie ordinaire des usagers anonymes d'Internet et ses détails infimes en constituent le moteur. À cet égard, au lieu de partir d'une définition technique ou technologique d'Internet comme étant un système connectant des machines, nous dirons qu'Internet est un système de connexion de signes, un arrangement de signes fait de mots et de phrases mises ensemble par des êtres de paroles tissés de pensées, de perceptions, d'actes et d'affects. Ce sont donc des intensités sensibles qui fondent cette connexion. Ces intensités sensibles la fondent dans la mesure où elles ne sont pas des corps propres, mais des « quasi-corps », des « blocs de paroles » circulant à travers le réseau Internet.

La construction d'une méthodologie de recherche propre à cette thèse où se croisent des espaces et des positions est immanente à la recherche. En inscrivant cette méthodologie dans une certaine dynamique du présent du sujet où coexistent des passés et des futurs, cela a permis de se déplacer entre les positions et les espaces. Le temps n'est plus pensé comme identité mais plutôt comme récit ou fiction. C'est en mettant en fiction leur vécu que des usagers anonymes construisent en quelque sorte un type d'espace commun partagé non consensuel récusant tout principe de domination légitime ou identitaire que j'ai appelé *espace « entre »*. Mais en le mettant en récit, en même temps, disponibles à n'importe qui dans l'espace commun du Web et en écart avec les discours dominants, ces individus suspendent la hiérarchie des discours en se posant comme des êtres égaux, c'est-à-dire des êtres capables de discuter du commun et de répondre à ce qui a été dit en leurs noms dans un même espace commun. Par une sorte de transversale entre des niveaux de discours différents tourné vers la constitution d'un certain monde commun, j'ai cherché dans la scène *Chronique des cas* à mettre en lumière une parole singulière dissensuelle constituée par ce que j'ai nommé des *moments dialogiques* qui rompent avec les discours consensuels dominants permettant de suspendre la hiérarchie de ces discours. Ces

moments tiennent ensemble sous forme d'« existences suspensives » qui selon Rancière sont sans corps propre. Elles sont des « blocs de paroles » qui introduisent du dissensus et créent le cas d'une vérification polémique nouvelle, un *cas d'égalité*. Celui-ci apparaît comme le lieu d'une scène polémique qui vient prouver la déraison de certains discours politiques et l'irréalité du consensus. Cette parole litigieuse est celle du témoin ou de l'*usager-témoin*, cet être de parole comme être entre les noms et les identités, capable de mettre en circulation des mots en *excès*, qui ne sont pas le rapport à un ordre symbolique prédéfini ou le reflet d'une condition sociale, mais plutôt une position par rapport à cet ordre symbolique et à l'égard d'une identité constituée. Il est en ce sens, l'écart entre ces deux identités. Ce changement de position du témoin par rapport à cet ordre se pose comme son égal.

Dans la thèse, l'excès désigne d'abord un certain écart par rapport aux discours dominants à travers des bribes de notes ou des blocs de paroles. Ensuite, il est ce détournement du sens des mots tel qu'il est désigné par l'ordre consensuel. Enfin, il est ce « devenir visible » dans l'espace commun qui passe par une certaine confiance et fonde la communauté virtuelle, c'est-à-dire dissensuelle, sans appartenance que par la seule appartenance à une sphère d'apparence sans corps : la parole écrite et les images. Tel qu'explicité dans la thèse, cette manière de raisonner permettra de sortir des usages courants de ce qui est désormais désigné par les termes de « flux » et de « virtuel » sur Internet. En effet, « flux » désigne une forme d'énonciation subjective, un discours, un excès comme une non-concordance entre les mots et les corps au sens de Rancière, une forme de désidentification. C'est en articulant une faille qu'un sujet transforme le lieu de la domination en lieu de « démonstration polémique » où se crée des intervalles entre plusieurs identités, une « désidentification » (Rancière, 2000c). Alors que le terme « virtuel » renvoie aux formes d'apparence (du peuple) où les potentialités de l'action proviennent de l'action elle-même, des opérations qu'elle autorise et non de la potentialité de son actualisation. Ces opérations sont ces altérations que l'on peut identifier ou repérer dans un cas donné.

Ce qui a caractérisé le *suspens* dans le projet artistique et l'écriture du *Blogue Siege Notes* ce sont les différents usages du temps et des paroles du quotidien au sein du siège. Il y avait une sorte de subversion du temps présent, une extension du temps. Le temps est distribué dans l'espace, fictionné -, un temps est mis dans un autre, comme par exemple, le temps libre du loisir de filmer dans le temps de l'interdit du siège ; le temps libre de regarder à travers les éclats des bougainvilliers dans le temps imposé par les destructions et les décombres. Le suspens apparaît comme l'écart entre deux temps, celui du siège et celui de la liberté. Ensuite, il y avait un autre temps, ce temps pour « rien » : le temps long inscrit entre et dans les images des villages désertés du sud Liban qui relève d'un processus de travail sur les diverses temporalités suspendues ; le regard porté sur les images des fleurs de bougainvilliers pour sortir de celui porté sur les images horribles de la guerre. C'est aussi l'affirmation de la contingence qui fait que certains individus se trouvent en tel lieu et la possibilité pour eux de construire un autre commun.

La subversion des paroles crée de nombreuses formes du suspens. Elle passe par une certaine forme d'« identité des contraires », termes que j'emprunte à Rancière et relève du régime esthétique de l'art. Il y avait ce suspens entre deux regards, celui qui relève de ce qui se passe et celui traversé par l'attention aux détails banals du quotidien par une certaine poétique de formes (déchirure d'un pont), de signes (vagues de brumes) et de paroles en écart à elles-mêmes, qui *parlent à côté*, inscrivant la matière sensible sur les choses par laquelle d'autres regards peuvent se joindre ou s'approprier. Autrement dit, il y avait cette transformation, cette métamorphose du signifiant et de l'insignifiant, du conscient et de l'inconscient, du possible et de l'impossible qui créait un espace indéterminé déployant un autre temps présent dans le temps comme suspens et ouverture d'un « espace des possibles ». Celui-ci est constitué du dicible, du nommable et du pensable où coexistent des temporalités composites. Ces passages entre des termes contradictoires inscrivent l'égalité dans le sensible et constituent des formes d'« identité des contraires ». Celle-

ci se traduit également dans la notion de *temporalités de l'absence* comme dans la scène *Light ON Light OFF* où se déploie des formes de temporalités différentes de celles définies par l'État et les médias dominants. L'absence met du trouble dans la temporalité en inscrivant quelque chose d'« hors-temps » dans le temps. Ce hors-temps peut être une forme de vie différente de celle imposée par la domination. À cet égard, la notion de *temporalités de l'absence* oppose des formes de vie différentes qui autorisent des formes d'apparence nouvelle cherchant à rendre visible ce qui n'était pas visible. Les temporalités auxquelles je me suis intéressé sont tissées par des altérations qui ont eu lieu dans une situation donnée. Elles constituent une certaine forme d'« historicité » qui selon Rancière, désigne la possibilité de n'importe quel être parlant de faire histoire, d'être un sujet d'histoire. Ces altérations fondent les archives des conflits non pas comme des sources de renseignement du dominant sur le dominé, mais comme des repères pour tracer une cartographie de ces altérations.

La construction d'un moteur de recherche (RGIA) a permis d'examiner la visibilité des images, les descriptions ou les commentaires associés, notamment celles du magazine LIFE à travers le découpage qu'il opère, le conflit de temporalités qu'il engendre par son décryptage de l'événement. La visibilité des images du magazine renvoyait à ce que Derrida appelait, une « mise en ordre » qui relève du « pouvoir de consignation » que de la « mise en mouvement » qui caractérise les données numériques sur Internet. Dans le cas des médias électroniques et officiels, cette visibilité est réduite au seul principe du commandement comme forme d'archèe. De ce processus de recherche, j'ai également retenu trois types d'images. J'ai nommé le premier *le retour des spectres* qui met en œuvre la figure du témoin capable de produire une parole litigieuse, repère une altération dans le tissu commun de l'expérience. Le second type nommé *le non-retour ou le détour* qui met œuvre une pensée du *détour* qui fait des ruines la possibilité de penser une communauté sans demeures, sans appartenances, une communauté esthétique, c'est-à-dire dissensuelle au sens de Rancière, fondée sur l'égalité. Le troisième type nommé *ce qui est en excès*

propose une modification de *distance* et d'*échelles* entre le sujet et l'objet. Ce jeu de distance et de proximité permettent de défaire ou de sortir d'une certaine temporalité imposée et défini des *espaces « entre »* possible pour une communauté fondée sur l'égalité.

L'une des difficultés de cette thèse consistait à repenser le Web comme un type d'espace commun constitué de données sensibles, et l'archive Web comme une configuration du commun. Ce qui imposait des déplacements ou des redéfinitions de nombreuses notions qui définissent ce champ de possibles qu'est le Web. Dans cette recherche je n'ai repéré que celles en rapport avec mon objet de recherche *la circulation des paroles et des images aux croisements des conflits et du Web*. Ainsi : Internet, Web, archive Web, flux, virtuel, instabilité, opération et usager. Une autre difficulté résidait dans cette tension de sortir du vocabulaire technique des ingénieurs du Web pour inscrire le sensible partout à travers les techniques de production sur Internet.

Le lecteur me reprochera, peut être, d'avoir retenu le conflit de 2006 qui a reçu une plus large diffusion médiatique partout dans le monde que n'importe quel autre conflit au Liban depuis l'invasion Israélienne en 1982 au détriment de ceux qui ont été occultés ou ont reçu beaucoup moins d'attention à l'internationale. De plus, on me reprochera, peut être, de tenter de postuler l'écriture d'une possible histoire collective à partir d'exploration des archives du conflit de 2006. À cet égard, il n'en est rien. J'ai privilégié ce conflit non pas en tant qu'événement qui résumerait à lui seul tous les autres conflits que le Liban a connus, mais parce qu'il constitue un événement traversé par de multiples lignes de fracture faisant appel à la guerre civile. Et du fait, ce conflit s'inscrit dans la prolongation de cette guerre. Le fait que le conflit de 2006 était le premier conflit libanais diffusé sur Internet depuis la création de ce dernier et depuis la guerre civile (1975-1991), offre une expérience singulière dans l'histoire du Liban à travers laquelle des citoyens libanais se sont posés comme des êtres de paroles, c'est-à-dire des êtres égaux capables de construire des espaces d'écarts, ces

espaces « entre » ou espaces communs. Il ne s'agit pas non plus de remettre en question la visibilité internationale de ce conflit que de pouvoir l'inscrire dans la prolongation des conflits libanais à travers la circulation des paroles et des images.

Penser le Web en termes d'espace commun permet d'interroger les différentes façons dont les sujets, ces usagers-témoins font histoire. Repérer les espaces « entre », ces espaces d'écart, c'est prendre part à la construction d'un autre commun.

RÉFÉRENCES

- Adnan, E. (2010). *Au cœur du cœur d'un autre pays* (E. Giraud, trad.). Tamyras, (Original publié en 2005)
- Al-Kassim, D. (2002, octobre-novembre-décembre). Crise de l'invisible: Découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth. *Parachute*, (108), 147-163.
- Aymes, M. (2004). *Historicités*. Labyrinthe, 17 | 2004 (1). Consulté à l'adresse <http://labyrinthe.revues.org/174>
- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York, Zone Books.
- Bance, P. (2012). *Jacques Rancière, l'anarchique*. AutreFutur.
Consulté à l'adresse <http://www.autrefutur.net/Jacques-Ranciere-l-anarchique>
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (D. Olivier, trad.). Paris: Gallimard.
- Benvenuto, A., Cornu, L., Vermeren, P. (2003, Janvier). L'actualité du "Maître ignorant" : entretien avec Jacques Rancière, réalisé par Andréa Benvenuto, Laurence Cornu et Patrice Vermeren à Paris le vendredi 24 janvier 2003. *Le Télémaque*, 27(1), 21-36. doi: 10.3917/tele.027.0021
- Bergson, H. (1922). *Durée et Simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. Accessible par la base de données de La bibliothèque numérique Les Classiques des sciences sociales.

- Beydoun, A. (2006, 22 juin). Poème possible pour le Dahieh. *Assafir*.
- Birnbaum, A. (2005, été). Jacques Rancière : un pas de côté. *Pylone*, 4.
 Accessible à l'adresse <http://www.horlieu-editions.com/textes-en ligne/philosophie/birnbaum-ranciere-un-pas-de-cote.pdf>
- Borreil, J. (1993). *La raison nomade*. Paris: Payot.
- Breaugh, M. et Coutu, B. (2006, juin). *Jacques Rancière : subjectivation politique et critique de la démocratie consensuelle* [document Web]. Séminaire du collectif d'analyse sur la financiarisation du capitalisme avancé (CAFCA), département de sociologie, UQÀM, Montréal.
- Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe, essais sur l'absurde*. Paris: Gallimard.
 Dans Marcel J. Mélançon (1976), *Albert Camus Analyse de sa pensée*.
 Collection les classiques des sciences. Accessible à l'adresse
http://classiques.uqac.ca/contemporains/melancon_marcel_j/albert_camus_1976/Albert_Camus_1976.pdf
- Cardon, D. (2013). Dans l'esprit du PageRank. Une enquête sur l'algorithme de Google. *Réseaux*, 177(1), 63-95. Consulté à l'adresse
<http://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-1-page-63.htm>
- Chakar, T. (2002, octobre). Living in an Idea. *Parachute*, (108), 65.
- Chakar, T. (artiste). (2010-2011). *The sky Over Beirut* [document Web]. Consulté à l'adresse <http://www.tonychakar.com/>
- Cohen, D. (2004a). Rancière sociologue, autrement. *Labyrinthe* 17(1). Consulté à l'adresse <http://labyrinthe.revues.org/180>.
- Cohen, D. (2004b). Du possible au virtuel : la scène politique. *Labyrinthe* 17(1). Consulté à l'adresse <http://labyrinthe.revues.org/170>.
- Cutts, M. (2010). *How Google Works, & How To Do Better In Google* [document vidéo]. Présentation à la Cantine, Paris. Consulté à l'adresse
<http://mattcutts.com/blog>

- Daney, S. (1991). Avant et après l'image. *Revue d'études palestiniennes*, 40. Traduit en anglais dans DOCUMENTA X, *Before and After the Image*. Consulté à l'adresse http://home.earthlink.net/~steevee/Daney_before.html
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Derrida, J. (1988). *Mémoires pour Paul de Man*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1990). *L'archéologie du frivole*. Paris : Galilée.
- Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. et Guattari F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie*. t.2 : Mille Plateaux. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit (Critique).
- During, É. (2010). *Faux raccords*. Paris : Actes Sud / Villa Arson.
- Ebguy, J.D. (2014). *Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière*. Consulté à l'adresse <http://www.raison-publique.fr/article698.html>
- Farge, A. (2002). Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux. *Terrain*, 38, 69-78. Consulté à l'adresse <http://terrain.revues.org/1929>
- Haddad, B. (2012). *L'espace citoyen*. Document inédit, Université de Québec à Montréal.
- Haddad, B. (2012). *Le tiers*. Document inédit, Université de Québec à Montréal.

- Harb, M. (2007). La banlieue du Hezbollah : un territoire détruit, une lutte renouvelée. Dans F. Mermier, E. Picard (dir.), *Le Liban, une guerre de trente-trois jours* (p. 36-43). Paris: La Découverte (Cahiers libres).
- Harb, Z. (2009). The July 2006 war and the Lebanese blogosphere: towards an alternative media tool in covering wars. *Journal of Media Practice*. Consulté à l'adresse http://www.atypon-link.com/INT/doi/abs/10.1386/jmpr.10.2-3.255_3?cookieSet=1&journalCode=jmpr
- Haugbolle, S. (2007). From A-lists to Webtifadas: Developments in the Lebanese Blogosphere 2005-2006. *Arab Media and Society*. Consulté à l'adresse <http://www.arabmediasociety.com/?article=40>
- Jalbert, M. (2005). Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature. *Contre-jour : cahiers littéraires*, 8, 69-89. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/2357ac>
- Kanafani-Zahar, A (2008). Ni mémoire dite ni présent rasséréiné : le vivre ensemble à l'épreuve de la guerre. Dans F. Mermier (dir.), *Liban : espaces partagés et pratiques de rencontre* (p.67). Paris : Institut français du Proche Orient.
- Karam, K. (2006). *Le mouvement civil au Liban: revendications, protestations et mobilisations associatives dans l'après-guerre*. Paris : Karthala. Consulté à l'adresse <http://books.google.ca/books?id=pPbTLhySdIkC>.
- Khbeiz, B. (2010). Interview with Bilal Khbeiz by Ursula Biemann. *Art Territories*. Consulté à l'adresse http://www.artterritories.net/?page_id=776.
- Khbeiz, B., Sadek, W., Abdullah, F. (2010). Public Time. *Ashkal Alwan: HomeWork III*.
- Khoury, E. (2006, 3 avril). Do I see or do I remember? *London Review of Books*, 28(15). Consulté à l'adresse <http://www.lrb.co.uk/v28/n15/elias-khoury/do-i-see-or-do-i-remember>.
- Khoury, E. (2007). *Comme si elle dormait*. Paris : Actes Sud.

- Nietzsche, F. (1882-1888). *Le Gai savoir* (P. Wotling, trad.). Paris: GF-Flammarion, 1997.
- Naccache, A.F.H. (1998). Beirut's Memoricide : Hear no Evil, See no Evil. Dans L. Meskell (dir), *Archéology Under Fire: Nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*. Routledge: London and New York.
- Pasquier, R. (2004). Politiques de la lecture. *Labyrinthe*, 17 (1). Consulté à l'adresse <http://labyrinthe.revues.org/172>
- Picard, É., Mermier, F. (2007). *Liban, une guerre de trente-trois jours*. Paris: La Découverte.
- Picard, É. (1994). Les habits neufs du communautarisme libanais. *Cultures & conflits*, 15-16, 49-70. Consulté à l'adresse <http://conflits.revues.org/515>
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard.
- Rancière, J. (1989, hiver). Après quoi ? *Cahiers confrontation*, 20, 191-196. Consulté à l'adresse <http://www.multitudes.net/Apres-quoi/>
- Rancière, J. (1992). *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris: Le Seuil.
- Rancière, J. (1994). Histoire des mots, mots de l'histoire. *Communications*, 58, 87-101. Consulté à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1994_num_58_1_1882
- Rancière, J. (1995). *La Méésentente*. Paris : Galilée.
- Rancière, J. (1997). Mallarmé, un poète infiniment attentif à son temps. Entretien. *Horlieu: La Lettre Horlieu-x*, 5(1). Consulté à l'adresse <http://www.horlieu-editions.com/revues-Horlieu/revues-horlieu-x.html#n5-6>
- Rancière, J. (1998a). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard.

- Rancière, J. (1998b). *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette.
- Rancière, J. (1999). La fiction de la mémoire. À propos du tombeau d'Alexandre. *Trafic*, 29, 36-47.
- Rancière, J. (2000a, mars). Biopolitique ou politique ? Entretien recueilli par Eric Alliez. *Multitudes*, 1. Consulté à l'adresse http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=210
- Rancière, J. (2000b). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2000c, mars). Entretien avec Jacques Rancière réalisé par Nicolas Poirier. *Le Philosophoire*, 13, 29-42. Consulté à l'adresse http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=PHOIR_013_0029
- Rancière, J. (2001). *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée.
- Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Rancière, J. (2005a). *Chronique des temps consensuels*. Paris : Le Seuil.
- Rancière, J. (2005b). La poétique du savoir. A propos de Les noms de l'histoire. *Multitudes*. Consulté à l'adresse <http://multitudes.samizdat.net/> La poétique du savoir
- Rancière, J. (2005c). *La Haine de la démocratie*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2005d). Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature réalisé par Martin Jalbert en 2005. *Contre-jour : cahiers littéraires*, 8, 69-89. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/2357ac>

- Rancière, J. (2006a). Politique et esthétique. Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud le 30 novembre 2005. *Actuel Marx* 39(1), 193-202. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2006-1-page-193.htm>
- Rancière, J. (2007). Le travail de l'image. *Multitudes* 28(1), 195-210. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-195.htm>
- Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2009a). Les mots du dissensus. Conversation avec Jacques Rancière. Entretien réalisé par David Panagia. Dans *Et tant pis pour les gens fatigués* (p.172-190). Paris : Amsterdam. (Original publié en 2000)
- Rancière, J. (2009b). Politique et esthétique. Entretien réalisé par Peter Hallward. Dans *Et tant pis pour les gens fatigués* (p.325-354). Paris: Amsterdam. (Original publié en 2003)
- Rancière, J. (2009c). *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. Paris: Amsterdam.
- Rancière, J. (2009d). *Moments politiques. Interventions 1977-2009*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2009e). Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique. Entretien réalisé par Solange Guénoun et John H. Kavanagh. Dans *Et tant pis pour les gens fatigués* (p.149-171). Paris : Amsterdam. (Original publié en 2000)
- Rancière, J. (2009f). Figures du témoignage et démocratie. Entretien réalisé par Maria Benedita Basto. Dans *Et tant pis pour les gens fatigués* (p.528-539). Paris : Amsterdam. (Original publié en 2006)
- Rancière, J. (2009f). Un autre type d'universalité. Entretien réalisé par Markus Klammer, Stéphane Montavon, Stephan Neuner et Mladen Gladic. Dans *Et tant pis pour les gens fatigués* (p.605-615). Paris : Amsterdam. (Original publié en 2007)

- Rancière, J. (2012a). *La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jean-pierre et Dork Zabunyan*. Paris: Bayard.
- Rancière, J. (2012b, septembre-octobre). Le Moment esthétique de l'émancipation sociale. Propos recueillis par Aliocha Wald Lasowski. *DdL*, 7. Consulté à l'adresse <http://www.revuedeslivres.fr/le-moment-esthetique-de-l%e2%80%99emancipation-sociale-entretien-avec-jacques-ranciere/>
- Rancière, J. (2012c). *La leçon d'Althusser*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J., Kakogianni, M. (2013, septembre-octobre). A precarious dialogue. Interview Maria Kakogianni and Jacques Rancière. *Radical Philosophy*, 181. Consulté à l'adresse <https://www.radicalphilosophy.com/interview/a-precarious-dialogue>
- Rancière, J. (2014). *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique.
- Ruby, C. (2009). *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique.
- Said, E., W. (2008). *Réflexions sur l'exil* (C. Woillez, trad.). Actes sud. (Original publié en 2000).
- Sadek, W. (2007, été). Place at Last. *Art Journal*, 66 (2).
- Sadek, W. (2008). *Peddling Time When Standing Still; art remains in Lebanon and the globalization that was* [document Web]. Accessible à l'adresse <http://www.ghassansalhab.com/press/Peddling%20Time%20When%20Standing%20Still.pdf>
- Sadek, W., Fattouh, M. (2012a, septembre). The Tranquility Is Made in Pictures. *Fillip*, 17, 56.
- Sadek, W. (2012b). Collecting the Uncanny and the Labor of Missing. Dans Sonja Mejcher-Atassi et John Pedro Schwartz (dir), *Collecting Practices in the Middle East: Alternative Visions of the Past* (p.211-224). USA: Ashgate.

- Stiegler, B. (2014, Juillet). *Bernard Stiegler : l'emploi est mort, vive le travail! Réinventer le travail à l'ère de l'automatisation* [document vidéo]. Conférence présentée à IRI, Institut de recherche et d'innovation du Centre Pompidou. Consulté à l'adresse <http://www.culturemobile.net/visions/bernard-stiegler-emploi-est-mort-vive-travail>
- Toufic, J. (1993-2003). *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*. California: The Post-Apollo Press.
- Toufic, J. (2011). *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré* (O. Berrada et N. Vinsonneau, trad.). Paris: Les Prairies ordinaires. (Original publié en 2009)
- Wright, S. (2002, octobre-novembre-décembre). Tel un espion dans l'époque qui naît: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui. *Parachute*, (108), 13-31.
- Zizek, S. (1998). Le Sujet Interpassif. *Traverses*. Paris: Centre Georges Pompidou. Consulté à l'adresse <http://www.lacan.com/zizek-pompidou2.htm>

ANNEXE

(DVD)