Violence dans l'appareil

Richard Bégin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/398>

DOI : 10.4000/appareil.398

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Richard Bégin, « Violence dans l'appareil », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 08 mai 2008, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/398> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.398>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Violence dans l'appareil

Richard Bégin

- 1 Dans une communauté médiatique comme la nôtre, de plus en plus fondée sur l'accessibilité de l'information (*Youtube*), l'économie des télé-réalités (*Loft Story*) et les diverses marques d'authenticité (*Facebook*), l'image s'échange et se monnaie davantage qu'elle ne se manifeste et ne se révèle à l'esprit. En d'autres termes, l'image dans l'hypermodernité occidentale perd constamment de sa force évocatrice au "profit" des seuls pouvoirs de la représentation et de la communication. L'image ainsi désincarnée participe d'un grand corps médiatique, telle une marchandise du visible ou un objet symbolique pouvant, de fait, être aussitôt sensationnel, illustratif et spectaculaire que médiatement partagé et transmissible. C'est un peu, comme le suggère Marie-José Mondzain, de notre perte de liberté imageante dont il s'agit¹. De même la communauté médiatique actuelle se forme-t-elle au gré d'un marchandage imageant qui ne fait plus du sujet un spectateur mais l'incorpore en un vaste public ciblé. Cette nouvelle économie de l'échange imageant use davantage du pouvoir des apparences qu'elle ne laisse ces mêmes apparences incarner dans le média l'apparition et la manifestation de ce qui, en puissance, excède librement le dispositif médiatique. Car l'excès ne se monnaie pas, du moins, s'il n'est pas *disposé* à l'être. En ce sens, l'excès, de nature, échappe toujours au dispositif, même s'il n'échappe pas cependant à l'appareil cherchant à "traiter" cet excès en discours. Comme les informations télévisées "traitent" d'un sujet de manière à ne laisser voir de l'excès que ce qui y est "acceptable" et utile au pouvoir. La censure révèle en ce sens une disposition légale des images, lesquelles sont économiquement gérées par un discours ne libérant d'elles que ce qui "outille" et *dispose* leur manifestation via une visibilité plus souvent qu'autrement sensationnelle et objective. C'est bien dans les pouvoirs de la représentation que s'inscrit de la sorte un éventuel "droit à l'image" à propos duquel il est urgent de se questionner.
- 2 La violence, quant à elle, est une force qui, de nature, excède le pouvoir. Le "droit à l'image", bref, le droit à *se figurer* ce qui se distingue immanquablement de la représentation recoupe de la sorte notre liberté d'imager la violence. La violence comme force n'est pas un objet, mais une sensibilité. Du moment où cette sensibilité est "traitée" et "gérée" par le régime de la représentation symbolique, elle n'a plus pour

excès qu'une vulgaire – et profitable – spectacularisation. La violence *comme telle*, sa sensibilité propre, en est ainsi profondément configurée dans la mesure où elle s'implique du même coup dans un appareil de communication ou d'information et ne déploie plus l'affect de sa manifestation que dans une économie libidinale du symbole. L'utilisation de l'image en terme de représentation spectaculaire l'emporte de la sorte sur les possibilités affectives, intimes et figurales de ses seules apparitions, comme le dispositif médiatique triomphe du "désir d'images" qui fait pourtant de tout média un appareil de pouvoir. On comprend alors pourquoi les événements du 11 septembre 2001 s'avèrent être un moment remarquable dans l'histoire contemporaine des images. Ces événements "symbolisent" fort paradoxalement le revers du sensationnalisme et de la visibilité. Le paradoxe réside dans le fait que ces attaques ont ceci de médiatiques qu'elles ont eu d'emblée pour objectifs d'être représentées, transmises et marchandées tout en informant et en communiquant simultanément au téléspectateur un violent désir de ruiner, de l'intérieur, le discours symbolique qui sous-tend cette même médiation. Aussi ces attaques appareillent-elles la représentation médiatique en incarnant au sein de son propre dispositif l'image de ce qui l'excède.

- 3 Bien que les traces audiovisuelles de ces attaques d'envergures aient été vues et revues, ressassées et analysées au travers les grandes chaînes d'informations télévisées, rarement, hormis dans les récents écrits de Slavoj Žižek², ont-elles été critiquées en fonction du visible qu'elles n'ont cessé encore d'excéder. Car, de l'avion percutant une tour à l'écroulement de celle-ci en passant par les vidéos du *falling man*, ce que ces traces audiovisuelles nous communiquent dans leur contenu immédiat n'est que l'apparence d'un sentiment de violence ; soit, la manifestation d'une sensibilité davantage évoquée que représentée. Bien que cette sensibilité soit partagée par l'ensemble de la communauté médiatique actuelle, son objet demeure inassignable, invisible et excède toute volonté de communication. Les sentiments ne se communiquent pas, ils s'éprouvent. La violence est en ce sens *aesthesis*. Aussi les événements du 11 septembre 2001 marquent-ils, au sein de la composition de la communauté médiatique actuelle, un retour aux puissances esthétiques de l'image. Puissances d'évoquer la violence de l'événement, certes, mais surtout puissances d'habiter sa représentation d'une intensité figurale que Balthasar Gracian au XVI^e siècle nommait l'acuité (*Agudeza*), c'est-à-dire : la puissance d'extérioriser la conscience par les moyens "manifestes" du langage seul. Ce qu'on appelle également l'incarnation. C'est cette incarnation de l'image au sein de la représentation médiatique qui instaure au sein de cette dernière un écart affectif; un écart ou une "distinction" (Jean-Luc Nancy) qu'expriment nombre d'intensités figurales parmi lesquelles l'horreur, la terreur et la cruauté permettent en outre aujourd'hui d'identifier ce qu'on peut considérer être des "types" de violences.
- 4 Il est à mon avis fort pertinent de constater que le sentiment de violence correspond dans le cas des événements du 11 septembre 2001 à une forme de désacralisation de la symbolisation médiatique. C'est là en effet que réside l'efficacité de l'acte terroriste qui cherchait moins à enlever des vies qu'à renverser les symboles de la sacro-sainte communauté médiatique actuelle. Ces symboles (télévision, jeux vidéo, Internet), habituellement si enclins à personnifier et à incorporer la violence de manière à la rendre sensationnelle et spectaculaire, dissimulent sous leur apparente capacité cultuelle de communication et d'identification leur réel pouvoir de figuration. Les traces audiovisuelles qui constituent en apparence le "corps" médiatique nous représentent bel et bien quelque chose, mais elles frappent davantage, et de manière

permanente, l'imaginaire du téléspectateur *dans* et *par* la sensation qu'elles incarnent. En cela, les terroristes, en véritables rhéteurs, maîtrisent les forces de l'image mieux que quiconque. Ils ont réussi à introduire l'acuité sensitive de celle-ci par le biais de l'économie symbolique médiatique contemporaine. Faisant en sorte qu'il nous est dorénavant impossible aujourd'hui encore de rencontrer les diverses représentations des tours jumelles ou de la chute d'un homme du haut d'un édifice sans ressentir à nouveau et à différent degré l'horreur, la terreur et la cruauté d'un événement pourtant inscrit dans le temps. C'est que les traces audiovisuelles de cet événement font désormais *images de violence*, elles incarnent son intensité ; réalisant *a posteriori* le pouvoir de figuration des appareils médiatiques qui, *a priori*, nous les auront simplement transmises. Une sensibilité s'affranchie ainsi à rebours du sensationnalisme, et contribue de la sorte à renverser le visible symboliquement daté au profit d'une puissance émotive, anhistorique et iconique du visuel.

- 5 Le terrorisme est en d'autres termes une véritable leçon d'image. Une leçon d'image qui caractérise à bien des égards le cinéma contemporain. Le pouvoir de figuration du média cinématographique y étant décelé dans les différentes manières d'*appareiller* un récit en fonction de ce qu'il *évoque* et non plus seulement en fonction de ce qu'il *raconte*. Les figures d'errance dans le cinéma américain contemporain sont un bel exemple d'une sensibilité incarnée susceptible d'évoquer au sein même du processus symbolique l'image d'une privation, voire la conscience d'un monde délivré de ses rêves et de ses utopies. Le visible y est littéralement habité, hanté par une intensité émotive que parvient à sa façon à extérioriser l'appareil cinématographique via différentes utilisations du montage, de la bande son et du cadrage (agencement de paysages urbains, musique pop, plan d'ensemble, etc. *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969)). Il en va de même des figures de violence dans le cinéma de fiction, lesquelles ne peuvent être limitées à ce qui est communiqué et représenté par le média (l'explosion, la torture, l'accident, etc.). Le média cinématographique en tant que système de représentation symbolique, ne fait que transmettre et reproduire. Les figures de violence, quant à elles, s'incarnent au sein de ces traces audiovisuelles que le média cinématographique, en tant qu'appareil de figuration, permet de rendre *sensible* (plan longs et fixe sur un viol dans un espace clos et répugnant dont les murs ont été peints en rouge. *Irréversible* de Gaspar Noé (2002)). De même, questionner l'appareil de figuration au delà du seul contenu médiatique représenté à l'écran nous épargne les habituels clichés associés à la définition de la violence comme simple objet de représentation.
- 6 La violence au cinéma en particulier et dans les médias en général n'est pas un objet autonome, elle est une sensation particulière, et elle a besoin d'appareils pour *apparaître* et *se manifester*. Ainsi convient-il d'analyser les nombreuses incarnations de la violence dans le cinéma contemporain via l'étude de ce qui s'avère être une *conscience figurale* de la représentation médiatique actuelle. On le sait, toute violence relève de la fulgurance. La violence frappe les esprits de manière si soudaine qu'elle ne peut d'emblée être représentée sans que sa manifestation ne subisse aussitôt une disposition, voire une spectacularisation médiatique. Il est donc difficile à l'écran de faire de la violence *comme telle* un sujet. Ce qui fulgure s'assujettit guère. Certes, il est envisageable d'évoquer la violence en cherchant à représenter ou à raconter le déroulement d'un événement dans lequel celle-ci nous apparaît avec l'éclat qu'on lui reconnaît ordinairement. De même, pouvons-nous visionner *ad vitam aeternam* les images télévisuelles des attaques du 11 septembre 2001 et jurer ensuite être en mesure d'y "distinguer" une violence à l'œuvre; une violence à l'image que l'on croit être

discernable dans ses traces et qui pourrait être de la sorte isolée et aisément désignée. N'empêche, force est de constater l'impasse sémiotique dans laquelle on échoue dès qu'il nous apparaît vain d'identifier dans ces traces audiovisuelles ce qui, véritablement, *fait violence*. Est-ce l'avion qui, soudain, apparaît dans le cadre ou le contact de l'appareil et de la tour qui *fait violence* ? Ou bien est-ce le trou noir que l'impact a laissé sur cette même tour à laquelle se superpose l'idée de son éventuel effondrement qui, conjointement, *fait violence* ? On constate ici l'existence d'un réel problème d'assignation de la violence à *l'image* en ceci qu'elle ne se manifeste et ne frappe l'esprit qu'au moment où elle est *en devenir* : la violence frappe dans la trajectoire de l'avion ; elle saisie dans la collision et elle choque dans l'effondrement des tours. On ne peut donc à l'évidence, au pire, qu'évoquer un procès et, au mieux, *se le figurer*.

- 7 Se peut-il néanmoins qu'un arrêt sur images nous permette d'assigner à la violence une place dans la représentation et lui accorder *de facto* le statut de signe distinctif ? Peut-on isoler du procès le signe d'une violence sans que cette dernière ne perde aussitôt de cette fulgurance qui la définit en tant qu'événement ? Il semble bien que non. Et c'est peut-être là le défi lancé à la photographie de guerre qui, en délivrant un instantané de l'événement violent, cherche à en exprimer l'"instant prégnant" tout en évitant la mise en scène de sa propre métaphore : le poncif, le cliché, le stéréotype. Défi relevé dès l'instant où le prégnant l'emporte sur le signifiant. Témoin, la célèbre image de la jeune Kim Phuc Phan Thi, photographiée le 8 juin 1972 fuyant son village bombardé au Napalm. S'il s'agit là d'une *image de violence* davantage que d'une représentation de la violence, c'est que la prégnance – littéralement : ce qui s'impose à l'esprit – déborde la seule visibilité symbolique du cliché pour nous saisir dans l'horreur de l'altération du sujet. Comme si *au-delà* et *en deçà* du cliché de la jeune fille en fuite circulait l'image de sa propre défiguration : un corps *s'embrasant*, un visage *hurlant* et, en toile de fond, un paysage *s'effaçant*. Aussi, la jeune fille n'est-elle pas plus le signe visible d'une violence à *l'image* que l'image d'un processus de désagrégation du visible. On comprend ainsi que l'*image de violence* ne peut être arraisonnée et réduite au seul cliché dans la mesure où cette violence est toujours déjà impliquée dans un processus de désagrégation. C'est dire que l'appareil photographique en tant qu'il permet de disposer du visible, doit, pour exprimer le caractère événementiel de la violence, démontrer qu'il ne s'y arrête pas ; mais qu'il accompagne son procès et fait partie intégrante de sa fulgurance. De sorte que se représenter un événement tragique ne fait que nous condamner à évoquer une violence qui concerne moins ce qui y est visiblement désigné, que ce qui nous frappe lorsque nous nous en figurons la prégnance.
- 8 La description de la violence n'est donc qu'envisageable ; *figurable*. Ce qui frappe n'est en aucun cas désignable dans la mesure où la violence ne peut être réduite en un signe visible distinct de l'événement dont elle n'est toujours que le *symptôme*. C'est dans la nature de l'éclat de demeurer inassignable et d'échapper à la littéralité. Alors, qu'est-ce qui dans la représentation fait *image de violence* ? Malgré les apparences, cette question ne nous enferme point dans un désolant raisonnement sophistique. Elle implique surtout de penser qu'en dépit d'une violence inassignable, le visible est néanmoins ce qui nous permet de nous la rendre *figurable*. Qu'il s'agisse de *se figurer* l'effondrement des tours ou l'altération d'un corps, toujours est-il question d'envisager à *même le symbolique* un procès de figurabilité qui va bien au-delà du visible, du texte ou de la littéralité. Bref, l'*image de violence* est symptomatique d'une visibilité *appareillée* qui, bien qu'étant incapable d'en signifier la fulgurance, n'en demeure pas moins le lieu

privilegié de son incarnation. Une incarnation qui *a lieue*, qui a son *locus* au sein du symbolique, certes, mais qui ne regarde somme toute que notre désir d'*imager* sous la couche de visibilité un procès susceptible de *se figurer* le véritable sens de l'événement tragique ; celui, au bout du compte, de ne pas en avoir. De même, toute représentation médiatique de la tragédie s'avère-t-elle être le lieu d'un désir inassouvi ; désir de reconnaître dans le visible l'horizon de sa propre limite ; désir, surtout, de toucher de *l'imaginaire* à ce « désert du Réel » dont parle Slavoj Zizek.

- 9 Ce procès désirant, qu'on devine infini, concerne avant toute chose notre capacité innée à faire du visible un *possible*, bref, à vider du visible son évidence littérale pour n'en préserver que la *fiction*. C'est ce que Richard Kearney nomme la figuration extatique. Reprenant en cela une notion platonicienne de l'imagination en marge de la métaphysique du philosophe grec. Une notion dans laquelle Platon « reconnaît explicitement la nature extatique des images qui viennent à l'homme plutôt que de l'homme, involontairement plutôt que volontairement. »³ L'*image de violence* procède de cette figuration extatique, là où la représentation de la violence relève quant à elle de l'imagination mimétique. Comprenons-nous bien, dans sa fulgurance, la violence est extase, mais certes pas dans le sens d'une quelconque exaltation. Rien de plus déplaisant en effet qu'une phénoménalité irréprésentable. Ce qui par contre ne concerne en rien un impossible infigurable. Car bien qu'elle soit de nature irréprésentable et extatique, la violence n'en demeure pas moins figurable. C'est ce qui explique en outre le déplaisant plaisir extatique chez les aficionados du cinéma gore d'éprouver en représentation les effets d'une violence *en acte* : démembrement, lacération, rupture, etc. Précisons en cela que l'*image de violence* est une création de l'Homme, lequel arrache au monde sensible, et, incidemment, extrait "hors de soi", hors du visible, une différence d'ordre temporel. N'étant point un objet, la violence est de la sorte en puissance, en acte ou exécutée. Il n'y a en effet de "démembrement" au cinéma qu'un *processus*. Bref, toujours la violence "devient" et, de surcroît, nous glisse entre les doigts. D'où le caractère à la fois fulgurant, extatique et intraitable de l'*image de violence* qui n'est autre, dans la fiction post-traumatique, que le sujet d'une rémanence et d'une anticipation, et l'objet d'une configuration et d'une préfiguration. Ce qui frappe les esprits dans la fulgurance d'une violence, son "onde de choc" en somme, n'est rien d'autre que la figuration d'un procès répondant au désir de l'Homme de voir au-delà du visible, duquel, soudainement, émerge sa propre limite. Ainsi, si la violence n'est pas un objet en soi, elle n'en demeure pas moins *dans* l'appareil qui nous permet, de manière privilégiée, de nous en figurer la sensibilité.

NOTES

1. Voir Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
2. Voir Slavoj Zizek, *Welcome to the Desert of the Real*, London/New-York, Verso, 2002.
3. Richard Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 17.

AUTEUR

RICHARD BÉGIN

Université Laval