

ART ET VIOLENCE URBAINE

Carole Talon-Hugon

Presses Universitaires de France | « Cités »

2002/3 n° 11 | pages 81 à 95

ISSN 1299-5495

ISBN 9782130525547

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-cites-2002-3-page-81.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Art et violence urbaine

CAROLE TALON-HUGON

Dans le tableau de Lucas Cranach, *L'Âge d'or* (vers 1530), l'humanité primitive connaît le bonheur non dans une ville mais dans un jardin. Toutefois, l'*Ancien Testament*, s'il s'ouvre sur le jardin d'Éden, s'achève sur la perspective de la ville, en l'occurrence la Jérusalem nouvelle dont parle Ézéchiél (40-48). La cité, par opposition non pas au jardin cette fois, mais au chaos de l'état de nature, incarne et réalise l'accord de l'état social. Toutes les utopies sont là pour l'attester : des projets de Thomas More (*L'Utopie*, 1516) à ceux de Robert Owen (créant *New Harmony* aux États-Unis en 1825), en passant par les villes idéales de Campanella, de Roger Bacon et de Claude Nicolas Ledoux, toutes font de la ville, ainsi que le dit Henri Lefebvre, « le lieu même de l'urbanité », où biens et personnes circulent en sécurité. Mais, précisément, ne s'agit-il pas là d'utopies, et les villes sont-elles vraiment issues de la raison humaine et propices à l'entente raisonnable de ceux qui l'habitent ? Le problème récurrent de la violence urbaine n'invite-t-il pas plutôt à regarder du côté de la *Genèse* qui lie violence et fondation de la première ville en attribuant celle-ci à Caïn après qu'il eut tué son frère Abel (*Genèse*, 4-17) ?

Ces questions concernent un champ qui paraît fort éloigné de celui de l'art. Les deux ne sont pourtant pas sans liens. Platon, établissant les conditions de la cité bonne, ne néglige pas les effets de l'art, et entend chasser de la cité tous ceux dont l'art entretient et développe les parties irrationnelles de l'âme, « les aliment(ant) (et) les arrosant alors qu'il les faut sèches »¹. Aristote, en revanche, accorde à l'art une tâche morale et, au-delà, politique : celle de purifier des passions. La question très actuelle de la représentation de la violence au cinéma confère une actualité à ce

1. *La République*, X, 606 d ; trad. L. Robin, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. I, p. 1221.

Cités 11, Paris, PUF, 2002

débat centré sur la très ancienne idée de *catharsis*. Quatre siècles avant Jésus-Christ, l'opposition du maître de l'Académie et de celui du Lycée préforme l'horizon des positions possibles sur la question. Il y a là, en effet, la matrice de débats très contemporains¹ : le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz (1994) a-t-il été pour quelque chose dans les flambées de violence dans les banlieues au cours des mois qui ont suivi sa sortie ? Sur ces questions s'opposent deux thèses : la première, selon laquelle le spectacle de la violence produit des comportements violents, *apprend* la violence en proposant des modèles dont l'efficacité est fonction de la charge émotionnelle, c'est-à-dire en donnant des sortes de *schèmes* à l'agressivité² ; la seconde est celle qui veut au contraire que l'assaut des images violentes ait un effet quasi cathartique, en ce sens que ce serait un exorcisme des démons intérieurs.

Le défaut de ces réflexions, c'est de sauter directement de la vue du spectacle à une réaction comportementale. Or, entre les deux, il y a le fait de la rencontre de la conscience avec une image *qui se donne pour une image artistique*. Dans la plupart de ces débats, la question discutée est celle de l'effet que ces images artistiques peuvent susciter (bénéfique ou maléfique), et l'on considère que le statut esthétique de ces images ne fait pas problème. Que l'on croie ou non dans les pouvoirs cathartiques de l'art, on admet trop vite que c'est à une expérience artistique que l'on a affaire. Or la question est précisément celle-ci : peut-il y avoir une expérience artistique de la violence ? La perspective adoptée ici n'est pas exactement éthique, même si elle a des prolongements éthiques évidents ; c'est une perspective strictement esthétique. Elle pose une question préalable et déterminante pour le sujet de la *catharsis* : pour qu'il y ait *catharsis*, il faut qu'il y ait expérience esthétique ; peut-il donc y avoir une expérience esthétique de la violence, et tout particulièrement – nous justifierons plus loin cette précision – de la violence dans ses formes urbaines ?

Un certain nombre d'analyses contemporaines semblent inciter à répondre par l'affirmative. Goodman, par exemple, affirme qu'il n'existe

1. Cf. Catherine Humblot, « Violence à l'écran, histoire d'un serpent de mer », in *Le Monde*, 28-29 avril 1996 ; *Image et violence*, Actes du Colloque des 3 et 4 octobre 1996, Centre G.-Pompidou.

2. « L'agression est facilitée soit par l'imitation, soit par la désinhibition des instincts agressifs, soit par le déclenchement d'actions agressives déjà structurées par le passé, soit encore par l'augmentation générale de l'excitation », présentation par Yves Michaud des théories de A. Bandura (*Aggression, a Social Learning Analysis*, Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1973), dans *La violence*, Paris, PUF, 1986, p. 84.

pas d'objets intrinsèquement esthétiques, mais seulement des objets qui fonctionnent esthétiquement¹, et Gérard Genette soutient que ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, mais la relation qui rend l'objet esthétique². Certes, il est ici question d'objets esthétiques et non d'objets artistiques ; mais la catégorie des seconds étant incluse dans celle des premiers (aux côtés des objets esthétiques non artistiques), ce qui vaut pour celle-ci vaut pour celle-là. Dans cette perspective, il n'y a pas d'exclusion objective *a priori*. La qualité esthétique n'est pas une propriété de l'objet, comme l'est par exemple sa masse, mais une qualité qui lui est octroyée par un certain type de regard. Lequel ? Celui qui ne considère l'objet *que pour ses qualités aspectuelles*. Je porte sur une chose un regard esthétique lorsque je ne la considère pas en vue d'un usage, d'un savoir ou d'une action, mais pour ses seules qualités aspectuelles. On retrouve là des versions contemporaines du désintéressement kantien : l'attitude esthétique est dépourvue d'intérêt pratique et théorique ; nulle considération morale notamment ne vient la parasiter. L'attention est ici intransitive³.

S'il n'y a pas d'objets esthétiques, mais seulement des objets qui « fonctionnent esthétiquement », selon la formule de Goodman, la question devient pour nous celle de savoir si *tous* les objets peuvent fonctionner esthétiquement. Plus précisément, la violence peut-elle fonctionner esthétiquement ? Sans préjuger encore de ce qui se produit à l'intérieur de l'art, il est sûr que, hors du monde de l'art, la réponse est négative. La violence subie provoque la douleur, l'effroi et toute une gamme d'émotions subséquentes intenses. Même lorsque l'agression physique n'est pas vécue à la première personne, lorsque l'individu assiste en spectateur aux violences dont la ville est le théâtre, il est en proie à des réactions affectives fortes, allant de l'effroi à la fascination, mais en tout cas fort éloignées de cette perception calme et désintéressée dont parlent Goodman et Genette.

Toutefois, nous savons que l'art rend non seulement supportables mais plaisants des spectacles dont l'équivalent extra-artistique serait très pénible. De ce point de vue, l'art, pourrait-on dire, a beaucoup fait pour la ville. Rousseau déclarait n'avoir vu d'abord en entrant dans Paris « que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires », et Voltaire

1. *Manières de faire des mondes*, 1978 ; trad. franç., Nîmes, J. Chambon, 1992.

2. *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997.

3. Eliseo Vivas, « A Definition of Aesthetic Experience », dans *Journal of Philosophy*, n° 34, 1937.

juge le centre de la capitale « obscur, resserré, hideux, représent(ant) le temps de la plus honteuse barbarie ». Mais Rilke, en décrivant dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* ce qui reste après la démolition d'un immeuble, des traces de celui-ci sur le mur pignon auquel il s'adossait, a donné à voir la poésie ignorée de ces humbles vestiges, de même que les photographies d'Atger ont esthétisé les ruelles sombres de Paris, et celles de Bruce Davidson celles du ghetto de East Harlem. L'art possède d'indiscutables pouvoirs de transfiguration.

Cependant, la représentation de la laideur n'est pas celle de la violence. La laideur accable et resserre l'âme ; elle suscite la tristesse, la pitié, selon la manière dont elle se décline. La violence, elle, provoque d'autres types d'émotion. Mais, objectera-t-on, si l'épreuve phénoménologique de la laideur réelle peut être transformée par l'alchimie de l'art en plaisir esthétique, ne peut-il en être de même pour ce qui est de la violence ? Après tout, la représentation de celle-ci est bien présente dans la peinture. La figuration des martyres des saints, notamment, ne donne-t-elle pas à voir les formes les plus cruelles de l'atteinte à l'intégrité des corps ? Et que dire de *Saturne dévorant ses enfants* de Goya ?

Pourtant, cette violence-là, celle du *Martyre de Cyr* de L. Durameau (1750), ou du *Sébastien* de Mantegna (1480), est trop éloignée de la violence urbaine dont nous parlons, pour que l'on s'autorise de la première pour régler le cas de la seconde. En effet, trois différences au moins les séparent. La première tient au fait que le martyre des saints est lié au contexte des persécutions du christianisme au cours des premiers siècles de notre ère ; autrement dit, il concerne des temps et un contexte qui ne sont pas les nôtres. Quant au *Saturne* de Goya, il appartient à la sphère très lointaine du mythologique avec laquelle notre monde n'entretient plus de liens. La deuxième raison qui rend le cas de la représentation de la violence urbaine contemporaine incomparable avec les œuvres picturales citées tient aux médias de leurs représentations respectives. La peinture n'a pas – pour nous qui connaissons d'autres sortes d'images, celle de la photographie, et surtout l'image – mouvement du cinéma – les pouvoirs d'illusion qu'elle avait pour les hommes d'un passé dans lequel il n'était d'image que faite de main d'homme. Or cette question des pouvoirs spécifiques du médium utilisé par l'art a, dans le cas qui nous occupe, une importance capitale, ainsi que nous le verrons. Mais la troisième raison est plus essentielle encore. La violence urbaine est plus que la violence, parce qu'elle signifie la fragilité de l'auto-affirmation du

groupe social. Pour Hobbes qui vécut à une époque de guerre civile et déclarait dans son autobiographie en vers que la peur avait été la seule passion de sa vie, c'est précisément cette passion qui domine dans l'état de nature : la peur de périr dans un monde où l'agression est inscrite dans le programme du *comatus* qui dirige les conduites humaines. L'état de nature est le lieu de tous les dangers et les hommes y sont égaux dans la vulnérabilité. Le pacte social, c'est le renoncement à l'usage de la force, sous la condition que les autres y renoncent aussi. On comprend donc en quoi la violence urbaine est une surviolence : elle signifie l'intrusion du péril au sein même du lieu qui devait en garantir. Aussi la violence urbaine suscite-t-elle des réactions émotionnelles complexes et profondes : l'effroi que provoque tout spectacle de l'agression physique s'y double de la peur archaïque de l'état de nature.

En conservant à l'esprit ces différences capitales, il faut donc se poser cette question : Peut-il y avoir une expérience esthétique *artistique* de la violence urbaine ?

Considérons donc l'expérience esthétique *artistique*. Qu'est-ce donc que considérer, non plus n'importe quel objet, mais un objet *artistique* « pour ses seules qualités aspectuelles » ? C'est considérer la représentation de la chose, et non la chose représentée. C'est précisément dans l'écart de la re-présentation que se loge la possibilité de nombreux rachats. C'est l'imitation, dit Aristote, qui fait que nous regardons avec plaisir des spectacles dont nous nous détournerions dans le monde ; « Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux / Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux », renchérit Boileau. Ainsi un tableau a-t-il plusieurs modes d'existence : physique (des pigments sur une toile pour la peinture), phénoménale (un certain dispositif de *qualia* sensibles), réique (représentations d'êtres et de choses)¹. Considérer non pas la chose représentée mais la représentation de la chose, c'est accommoder sur l'existence phénoménale, c'est voir non pas des mâts de bateaux, mais un jeu de verticales et d'horizontales dans *Le Port de Bordeaux* de Manet, et dans son *Balcon* ou son *Olympia* la jubilation des couleurs libérées de leur condition ancillaire. Pour toute l'esthétique formaliste du modernisme, l'art, même représentatif, est autoréférentiel. Toutefois, même si pour l'esthétique formaliste ce n'est pas l'objet représenté qui compte, et qu'il soit devenu selon le mot de Bataille sur Manet un simple « prétexte » à la peinture, il

1. Cette tripartition est empruntée à É. Souriau, *Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, chap. XVI.

n'en reste pas moins que, dans toutes les œuvres figuratives, l'objet subsiste, et que la reconnaissance demeure à l'arrière-fond de l'appréhension de la phénoménalité du peint. Les objets de l'art ne sont pas seulement des constructions phénoménales de couleurs et de formes, mais des « méta-objets »¹. Pour toute entreprise qui ne rompt pas avec la figuration, l'existence réique de l'œuvre ne peut être éliminée. Le *Duc d'Olivares* est un Vélasquez, mais c'est aussi – polysémie du *est* de l'attribution – le duc d'Olivares. Le représenté fait signe vers une réalité à laquelle il se réfère. Je peux néanmoins considérer l'une ou l'autre de ces dimensions, insister sur la première, ou diriger ma conscience vers cet ailleurs auquel renvoie ce qui est représenté ; je peux aller de l'une à l'autre, glisser du portrait de Jeanne Daval (Manet, 1865) à l'étalement mousseux des blancs qui constituent la robe, passer de la grande composition architecturale à l'épisode biblique qu'est aussi le *Jugement de Salomon* de Poussin. En un mot, on peut passer d'un regard transitif à un regard intransitif, et réciproquement.

Mais dans le cas où précisément ce qui est donné à voir n'est pas un sujet charmant, ni même un sujet ingrat, mais le spectacle de la violence urbaine, le glissement peut-il s'effectuer de la même façon ? Y a-t-il aussi une esthétisation possible de cette violence ? C'est ce que soutient par exemple Tarentino interrogé à propos de son film *Reservoir Dogs*. Cependant, pour répondre à cette question, il faut considérer préalablement le type d'affect en jeu.

La violence urbaine, disions-nous, parce qu'elle touche à la fois à l'intégrité du corps de l'individu et à celui de la société, provoque l'effroi. Or l'effroi n'est pas une passion au même titre que la tristesse ou même que l'indignation : c'est une émotion. Antonio Damasio, étudiant les affects d'un point de vue neurologique², distingue les émotions primaires et les émotions secondaires. Les premières sont situées dans la région préfrontale du néo-cortex, et appartiennent au système limbique. Les émotions secondaires (nous dirions plus volontiers : les sentiments), elles, supposent la réflexion. Elles ont une sophistication cognitive que les premières n'ont pas. Ainsi, l'indignation suppose la désapprobation morale, et l'admiration l'approbation consciente et réfléchie. Les émotions primaires, au contraire, sont des réactions ; elles reposent sur une

1. Gene Blocker, « A New Look of Aesthetic Distance », *The British Journal of Aesthetics*, été 77, vol. 17, n° 3.

2. *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, 1994 ; trad. franç., Paris, O. Jacob, 1995.

large autonomie du système nerveux ; elles sont par conséquent involontaires et difficilement contrôlables par un effort conscient. L'effroi en fait partie ; il est presque du même ordre que les affections du corps comme le fait de trembler ou de pâlir. C'est une émotion archaïque, non intellectualisée, à très faible dimension cognitive. C'est une réaction immédiate, viscérale et incontrôlable, qui touche non à la sphère des valeurs morales, mais à quelque chose de plus archaïque et de vital¹.

La question est donc la suivante : l'expérience artistique peut-elle faire abstraction de la dimension réique lorsque celle-ci provoque une réaction affective de cette nature ? Peut-on séparer la sensorialité de l'affectivité au point de négliger la première au profit de la seconde ? L'indifférence à l'égard du quelconque, l'incuriosité à l'égard du trivial, la froideur à l'égard du modeste, approchent le zéro de l'ébranlement affectif. Le glissement de la dimension réique à la dimension phénoménale de la chose représentée ne rencontre pas d'obstacle. Rien d'affectif ne s'oppose à ce que je m'attarde sur les *qualia* sensibles d'un réfrigérateur (Lavier). Plus même : l'indifférence sert le désintéressement. En revanche, un ébranlement émotif aussi intense que celui de l'effroi ne le dessert-il pas ?

Si : dans le cas du spectacle de la violence, *l'affect leste à ce point le référent que ce dernier occulte le caractère fictionnel de la représentation*. Tout se passe comme si l'affect provoqué empêchait l'accommodation sur l'existence phénoménale de l'image. La violence contraint en quelque sorte le regard à la transitivité. Donc, même dans le cas de la représentation artistique, c'est-à-dire le contexte qui fait naître l'attente la plus favorable, l'objet qui excite l'effroi *ne permet pas l'accommodation esthétique*. Il l'empêche, bien au contraire. C'est-à-dire que la représentation s'effondre dans la présentation, que l'objet devient paradoxalement un objet du monde. Alors que la question classique de l'esthétique concerne la crédulité du spectateur et consiste à se demander comment on peut être ému par des objets ou des situations dont on connaît pourtant le caractère fictionnel², l'objet étudié est ici une situation où, tout au contraire, on ne peut pas accéder à la crédulité, *parce qu'on ne parvient pas à la fiction*.

Ce n'est pas tout. Nous disions plus haut que la différence entre les atteintes à l'intégrité du corps que l'on trouve dans la peinture classique et

1. Cf. aussi, sur ce point, J. Le Doux, *The Emotional Brain : The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York, Simon & Schuster, 1996.

2. Cf. *Emotions and the Arts*, M. Hjort et S. Laver (eds), New Y, Oxford University Press, 1997.

celle de la violence urbaine que montre aujourd'hui l'art cinématographique tenait non seulement au type d'affect provoqué, mais encore à la nature du médium utilisé. C'est ce dernier point qu'il convient de considérer à présent.

Selon Lessing, si le prêtre Laocoon, qui – dans le groupe sculpté du même nom – meurt étouffé par des serpents, ne crie pas, ce n'est pas, comme l'a cru Winckelman, parce que le sculpteur a peint un sage qui sait dominer ses passions, mais pour des raisons strictement esthétiques : « Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. Faites-le crier et vous verrez. C'était une image qui inspirait la compassion parce qu'elle incarnait simultanément la beauté et la douleur ; maintenant c'est une image hideuse, monstrueuse, dont on voudrait détourner son regard *parce que la vue de la douleur excite la répugnance sans que la beauté de l'objet souffrant puisse muer cette répugnance en un doux sentiment de compassion.* »¹ Cette remarque de Lessing sur la sculpture indique un programme : l'analyse du représentable en art doit se poursuivre, se complexifier et s'affiner par la considération de la spécificité médiumnique de chaque art. Le discours de Lessing concerne la sculpture, c'est-à-dire l'art qui, dans le cercle circonscrit des beaux-arts tel qu'il se dessinait au XVIII^e siècle, est le plus réaliste puisqu'il a, outre la matérialité des arts plastiques, la tridimensionnalité et parfois la taille réelle des êtres et des choses. Ainsi, si la sculpture doit exclure de ses créations la représentation immédiate de la souffrance, c'est en raison d'une sorte de *règle d'équilibre* qui pourrait se formuler de la façon suivante : plus les possibilités du médium en matière de réalisme sont faibles, plus on peut aller loin dans la représentation du corps souffrant. Au contraire, plus le médium est réaliste, plus celle-ci est à proscrire. Autrement dit, il y a de l'irreprésentable, mais les bornes de cet irreprésentable varient en fonction des arts considérés. L'idée de limite se décline différemment selon les arts.

Cette remarque ouvre sur des prolongements contemporains de la plus haute importance pour la question qui nous occupe. Le XX^e siècle, on le sait, a considérablement élargi le cercle des pratiques artistiques. Il s'est ouvert à de nouveaux arts (photographie, cinéma, vidéo...) et à une poussière de pratiques singulières et inclassables, qui relèvent directement de l'Art, et non plus d'un art. Parmi ces pratiques, il faut considérer celles qui intéressent la question de ce que nous nommerons pour faire vite, en dépit de la complexité de la notion, réalisme. C'est de ce point de vue que nous considérerons la photographie et le cinéma.

1. Lessing, *Laocoon*, 1766 ; trad. franç., Paris, Hermann, 1997, p. 51. Nous soulignons.

Cette nouvelle donne de l'art conduit à poursuivre dans ces directions l'examen de la représentation de la violence urbaine, et pose la question sur de nouveaux frais. Considérons donc ce qu'il en est des pouvoirs de transfiguration de l'art dans la photographie et au cinéma.

Il n'y a qu'à voir les débats passionnés qu'a entraînés la question du caractère oui ou non artistique de la photographie pour comprendre ce qui se joue. Si l'entrée dans le monde de l'Art lui a d'abord été refusée, c'est parce qu'elle est le produit d'un mécanisme automatique et neutre. L'image photographique se distingue de l'image picturale en ce qu'elle instaure une relation inédite entre l'image et son référent. La réalité vient directement se peindre sur le film sensible. Aussi, la photo ne relève pas de la mimésis, elle ne produit pas un double mimétique de la chose ; elle est l'empreinte de la chose même, elle est causée par la chose même. Dans la nomenclature que propose Peirce dans ses *Écrits sur le signe*, elle relève non de l'icône, où la relation au dénoté s'effectue par ressemblance ou analogie, mais de l'*indice* qui est trace sensible d'un phénomène en continuité d'espace et de temps avec le dénoté. Cette genèse singulière de l'image photographique fait que, ainsi que le dit W. Benjamin : « Le réel a pour ainsi dire brûlé le caractère d'image. »¹ Toute image est à la fois présence et absence, présence du signifiant, absence du signifié ; la photographie, elle, est présence-absence du signifié, présentation différée plutôt que représentation.

Cela concerne la nature de l'image photographique en général, qu'elle soit artistique ou non. Car si, après d'âpres débats au XIX^e siècle, il est aujourd'hui admis que la photographie est un art, elle n'est pas seulement un art, et les usages non artistiques de la photographie sont nombreux (documents, reportages, etc.). Ces deux statuts de la photographie rendent possible une étude comparée, instructive de ses pouvoirs.

Les pouvoirs de l'image photographique non artistique relèvent d'une analyse des pouvoirs de l'image ; ceux de l'image photographique artistique relèvent d'une analyse des pouvoirs de l'art. Autrement dit, qu'est-ce que la dimension artistique fait aux pouvoirs de l'image photographique ? D'un point de vue poïétique, les choses sont très différentes : le choix du sujet, du cadrage, du moment propice, celui de l'objectif, de la pellicule, du papier, etc., font que la photo n'est pas le simple enregistrement mécanique du réel. Mais, d'un point de vue *esthétique*, la séparation est plus

1. « Petite histoire de la photographie », 1931 ; trad. franç., in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2000.

délicate à saisir. Bien sûr, il y a des mouvements comme le pictorialisme, qui cherche à donner à la photographie ses lettres de noblesse artistique en singeant la peinture et en faisant de ses produits des quasi-tableaux. Dans ces cas, l'art se voit à la monstration de l'artifice, et, corrélativement, la référence au réel s'affaiblit et s'efface presque entièrement. Les pouvoirs de telles images photographiques artistiques sont alors comparables à ceux de la peinture.

Mais à l'autre extrémité sont ces photos qui flirtent non pas avec la peinture, mais avec le reportage. Soit par exemple la très célèbre photo de F. Cappa prise au cours de la guerre d'Espagne, et sur laquelle on voit tomber un combattant atteint par une balle (*Bataille des Sierras*, 1936). Si cette photo peut être à la fois une photo de reportage et une œuvre d'art, c'est que l'intentionnalité du regard que nous portons sur elle peut changer. Dans le premier cas, elle est considérée comme un auxiliaire de la vue, nous permettant de voir ce que nous étions trop loin dans l'espace et dans le temps pour voir. Dans l'autre cas, on considère la courbe d'un corps, la simplicité d'une composition, la magie du mouvement immobile. L'effet de contexte joue dans cette accommodation un rôle décisif : la petite fille blessée à la tête par un obus, photographiée par Cecil Beaton, n'a pas suscité le même regard à la une de *Life* en 1940, et aujourd'hui dans un ouvrage sur le photographe. Visiter une exposition dans une galerie de photos n'est pas ouvrir le journal : la première invite à l'intransitivité ; la seconde, à la transitivité.

Si on applique à la photographie la règle d'équilibre formulée plus haut, il faut conclure que la photographie, en tant qu'elle est un art, moins encore que la sculpture ne peut représenter la violence. Si elle le fait – puisqu'elle le fait –, l'insistante présence du référent dissout sinon tout à fait son artefactéité, du moins son *artacité*, et l'image tombe sous la juridiction d'une autre question : celle du pouvoir de l'image en général.

Plus encore que la photographie, le cinéma a été, du point de vue de la question de l'action psychologique exercée sur le spectateur par ses images propres, l'objet de recherches. L'inédite impression de réalité ressentie devant un film, qui fait du spectateur un individu singulièrement crédule, tient à l'ajout de pouvoirs supplémentaires aux pouvoirs de présentification de l'image photographique. On en retiendra trois. Le premier est la structure narrativo-diégétique du film, qui contribue puissamment à l'immersion du spectateur dans une histoire, provoquant une *Einführung* comparable à celle éprouvée par le lecteur de romans. Le second tient au

fait que s'ajoute aux indices perceptifs et psychologiques de réalité que l'on a vus dans la photographie, et qui valent aussi ici, du mouvement¹. Le troisième tient aux conditions très particulières de la perception : la salle obscure annule, le temps de la projection, le monde ordinaire, et nous soustrait au parasitage de ses sollicitations². Aussi la distance psychique vis-à-vis du référent est-elle la plus faible de toutes celles suscitées par les images, et, corrélativement, celle où l'investissement psychologique est le plus fort.

Aussi, photographie et cinéma réalisent une sorte de saut qualitatif : non seulement ils produisent un effet de réalité plus grand que celui de la peinture et des autres arts représentatifs qui les ont précédés dans l'histoire – ce qui instaurerait entre eux une différence quantitative –, mais ils produisent en outre ce qu'on nommera après Jean-Pierre Oudart un *effet de réel*³. Celui-ci naît lorsque l'effet de réalité est si fort qu'il induit chez le spectateur un « jugement d'existence » sur les objets de la représentation. Ce qui ne signifie pas que, victime d'une illusion, il croit voir la chose elle-même, mais qu'il pense que la chose a existé, a pu exister, ou pourrait exister dans le réel. Les scènes d'affrontement entre les trois protagonistes principaux et la police dans *La Haine* n'ont pas besoin de chercher un écho dans les reportages des journaux télévisés : le médium cinématographique suffit, à lui seul, à leur conférer un effet de réel.

Que vaut donc l'invocation de la catharsis appliquée à ces deux formes d'art ? Que vaut notamment la justification commune de la violence dans le septième art, qui consiste à soutenir qu'il a des effets bénéfiques sur les émotions et qu'il encourage à des attitudes plus satisfaisantes à l'égard de la cité ? La *catharsis* – si tant est qu'elle est effective dans la tragédie – vaut-elle pour la photographie et surtout pour le cinéma ?

On sait que le passage qui a suscité tant de commentaires à l'époque classique, et qui alimente aujourd'hui encore de manière avouée ou souterraine des débats très actuels, est bref et énigmatique. La tragédie, dit Aristote dans la *Poétique*, est « une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié (*éléos*) et de la crainte (*phobos*), accomplit la purgation (*catharsis*) des

1. Christian Metz, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Cahiers du cinéma*, n° 166-167, 1965.

2. Cf. André Michotte, « Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques », in *Revue internationale de filmologie*, n° 2-3, 1948.

3. « L'effet de réel », in *Cahiers du cinéma*, n° 228, 1971.

émotions de ce genre »¹. Est-il vraiment pertinent, à propos des violents affrontements de *La Haine*, de se recommander d'Aristote ?

Au premier abord, l'utilisation de l'analyse aristotélicienne ne paraît pas forcée : la crainte et la pitié, sentiments tragiques par excellence pour l'auteur de la *Poétique*, ne correspondent-ils pas assez bien à des sentiments que peuvent nous inspirer les victimes dans *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1990) ou *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) ? Crainte par identification, pitié par humanité à leur égard. La crainte dont parle Aristote n'est-elle pas l'effroi que nous étudions plus haut comme étant la réponse affective au spectacle de cette « surviolence » qu'est la violence urbaine ? À considérer les choses de près, pourtant, ce ne sont pas les mêmes affects qui sont en jeu. Qu'est-ce à dire ?

Afin de mieux cerner la nature des affects produits, il faut considérer ce qui les produit. Qu'est-ce qui doit faire naître la pitié et la crainte selon Aristote ? La tragédie, rappelle-t-il, c'est à la fois l'histoire, le caractère, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. Or, ce qui doit susciter les sentiments tragiques, c'est avant tout l'histoire. Celle-ci est « imitation de l'action », l'« agencement des actes accomplis » ; et ces actes ont pour cause la pensée (connue par les paroles prononcées) et le caractère. Le chant, lui, n'est qu'« assaisonnement », et le spectacle « est totalement étranger à l'art, et n'a rien de commun avec la poésie ». Qu'est-ce à dire, sinon que la peur et la pitié ne doivent pas naître du spectaculaire, de l'étalage ostentatoire d'une mise en scène trop voyante, mais de l'enchaînement des événements ? Parmi ces événements, certains sont nommés « pathétiques » et définis comme « action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre ». Ils provoquent à eux seuls la crainte et la pitié ; pourtant Aristote recommande de ne pas trop recourir à ce procédé facile ; il est préférable que ce soit de l'agencement des faits accomplis que naissent ces deux passions. Autrement dit, Aristote refuse les facilités du pathétique. Les sentiments tragiques doivent naître de l'évaluation par l'esprit d'un événement perçu (le juste auquel le malheur arrive à la suite d'une erreur ne méritait pas ce qui lui advient). Ils ne doivent pas être le déferlement émotif qu'une débauche de pathos provoque, mais un sentiment à dimension cognitive.

1. 1449 b.

À ces prescriptions ne correspond guère la violence des productions filmiques les plus récentes. Olivier Mongin montre bien comment le cinéma connut deux âges de la violence¹. Le premier est celui des films de genre (westerns, films de guerre, films de boxe, policiers) renvoyant à une épreuve frontale de la violence. Le deuxième âge est celui de ce qu'il nomme violence à l'état de nature : « Violence (...) abstraite, froide (...) anonyme et indifférenciée où l'attaquant et la victime, l'agresseur et l'agressé sont de moins en moins visibles, au sens où ils ne combattent plus directement, où la médiation du champ de bataille fait défaut. Cette violence qui peut monter en intensité ne parvient pas à s'arrêter, et cela pour une bonne raison : n'ayant jamais vraiment commencé, elle ne peut trouver un terme. La violence "à l'état de nature" ne connaît ni origine ni fin. » Ainsi, donc, le premier âge de la violence au cinéma pouvait se recommander des prescriptions aristotéliennes en ce sens que le pathétique était le fait de l'histoire et que les scènes violentes étaient une sorte d'équivalent de ce qu'Aristote nommait l'événement pathétique. Mais, dans le deuxième âge de la violence, tout se passe comme si la charge d'émouvoir était principalement et presque exclusivement confiée à cet événement pathétique. La formulation d'Olivier Mongin est particulièrement significative pour notre propos. La violence urbaine, c'est l'intrusion de l'état de nature au sein même de l'espace de la sociabilité par excellence qu'est la ville. En ce sens, elle est bien cette violence qui est plus que la violence parce que l'effroi qu'elle provoque est ancré dans une crainte archaïque : elle est effroi devant le péril et plus encore devant l'inefficacité des barrières sociales opposées au péril.

Force est donc de reconnaître que les affects dont parle Aristote ne sont pas ceux dont traitent ceux qui, trop rapidement, se recommandent de lui. Et ces affects sont différents parce qu'ils ne sont pas produits par le même pathétique.

En outre, rappelons-le, ce n'est pas tant la tragédie que la *mimésis* qui, selon Aristote, réalise la *catharsis*. Ou, plutôt, c'est la *mimésis* constitutive de la tragédie qui réalise la libération des affects. La tragédie établit entre le spectateur et l'événement pathétique la distance de la fiction. *Catharsis* et *mimésis* sont le recto et le verso d'un même phénomène : seule la fiction fonde la libération. Éprouver des passions dans la distance fictionnelle à l'égard de ce qui la fait naître, c'est les éprouver de manière non ordinaire,

1. *La violence des images*, Paris, Le Seuil, 1997.

de façon quintessenciée. C'est de la transmutation même de l'affect ordinaire que naît le plaisir tragique : le pâtir sans le souffrir, l'éprouver sans la douleur. Or, comme nous l'avons vu, l'« effet de réalité » propre au cinéma contrevient à la distance fictionnelle. Dans le contexte d'un art à fort pouvoir référentiel, l'affect dissout le caractère artistique de l'image.

Le problème de l'esthétique classique était de savoir comment quelque chose peut être l'objet de nos émotions, alors que nous sommes pleinement conscients de leur irréalité. Il fallait invoquer une crise de crédulité pour expliquer que nous soyons émus du sort d'un héros, bien que nous ne cessions jamais de savoir que c'est un pur personnage de fiction. Face à la photographie, au cinéma et, plus encore, face aux *snuff movies* où le crime est réel, le problème aujourd'hui est en quelque sorte inverse : il est celui de savoir comment il est possible d'avoir une attitude esthétique à l'égard de choses dont on sait la réalité. L'esthétique formaliste opacifie le référent. Or cette opération est parfois impossible : dans certains cas, c'est la fictionalité qui ne peut être atteinte. Quand précisément ? Une règle d'équilibre s'est progressivement délogée, qui fait intervenir deux facteurs. Le premier est la nature de l'affect provoqué, c'est-à-dire son caractère primaire ou secondaire, sa dimension fortement ou faiblement cognitive. Le second est la nature du médium utilisé, c'est-à-dire du type de représentation qu'il permet, et de sa force référentielle. La règle d'équilibre pourrait donc se formuler ainsi : plus la référentialité est grande, plus l'affect efface le caractère fictionnel de la représentation. Dans le cas du spectacle de la violence urbaine, l'affect lèse à ce point le référent que ce dernier occulte le caractère fictionnel de la représentation, d'autant plus facilement que le médium de l'art considéré produit un effet de réalité. La représentation annulée, reste l'image nue, sans les pouvoirs de l'art. Celle-ci relève de la juridiction de l'analyse des pouvoirs de l'image. Platon, à une époque où l'art était seul pourvoyeur d'image mais où l'art n'avait pas le sens qu'il a pour nous, a pris très au sérieux les pouvoirs de celle-ci. De sa condamnation de l'image on retient essentiellement l'infériorité ontologique de ses produits, éloignés de trois degrés de l'Idée. Mais ce n'est pas seulement du point de vue métaphysique que la production d'images est indigne. Elle peut l'être aussi d'un point de vue psychologique : c'est le cas lorsque, au lieu d'« entretenir (l'âme) avec ce qu'elle a de meilleur »¹, elle commerce avec ce qui en elle ne vaut guère. Si

1. *La République*, X, 605 b ; *op. cit.*, p. 1219.

le poète est interdit de séjour dans l'État régi par de bonnes lois, c'est qu' « il réveille et (...) nourrit cet élément inférieur de notre âme et, en lui donnant de la force (qu') il ruine l'élément capable de raisonner »¹. La représentation du pathétique rend complaisant au déraisonnable en nous : « C'est à nos émotions personnelles qu'ira profiter la substance de ces émotions étrangères. »² Il faut donc en finir avec l'idée d'une *catharsis* de la violence par l'art cinématographique. La désensibilisation n'est pas la purification³. L'art peut racheter beaucoup de choses, mais pas à n'importe quelle condition, et ce qu'il ne peut racheter avance, sous couvert d'art, ses effets délétères.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 1220.

3. Ainsi que l'écrit Jean-François Mattéi : « D'indifférent, l'art devient proprement *immonde* quand il se cantonne dans un procédé de négation, de dévastation et de destruction à seule fin de procurer au barbare un frisson nouveau » (*La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, Paris, PUF, 1999).