



HAL
open science

L'art de mettre à part. Autour d'un affect guerrier

Déborah Brosteaux

► **To cite this version:**

Déborah Brosteaux. L'art de mettre à part. Autour d'un affect guerrier. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2023, 16 (2), pp.15-27. 10.36253/Aisthesis-15141 . halshs-04644319

HAL Id: halshs-04644319

<https://shs.hal.science/halshs-04644319>

Submitted on 10 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Citation: Brosteaux, D. (2023). L'art de mettre à part. Autour d'un affect guerrier. *Aisthesis* 16(2): 15-27. doi: 10.36253/Aisthesis-15141

Copyright: © 2023 Brosteaux, D. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

L'art de mettre à part. Autour d'un affect guerrier

The art of setting apart. About a warlike affection

DÉBORAH BROSTEAUX

Université Libre de Bruxelles
deborah.brosteaux@ulb.be

Abstract. This article explores a certain type of affect that accompanied the post-1945 European dream: the feeling that an impassable distance separates us from worlds at war. Starting with the interplay between protected spaces and devastated territories, the article seeks to trace the operations that give life to this affect of distance. How does this distance play a part in our ways of being at war? And what kind of agentivity is at work, which makes it possible not to feel involved? Drawing on Martha Rosler's montages of images and a fragment of Simone Weil, the article unravels the tortuous mechanisms that allow us to be at war, while at the same time setting war apart.

Keywords: guerre à distance, rêve européen, Martha Rosler, Simone Weil, Stengers & Pignarre.

L'Occident serait agressé pour ce qu'il est, la lumière qu'il porte, sa joie de vivre, de danser, de boire et d'aimer. [...] la sidération de somnambules est de rigueur. « Quand se réveilleront-ils enfin ? » – autrement dit : qu'est-ce que ces gens ont accepté de devenir pour vivre si inconsciemment sur un tas de ruines, pour ne ressentir la violence du monde et n'être ébranlés qu'à cet instant, pour avoir attendu cette atrocité, cette heure fatidique avant de considérer avec sérieux l'existence des fantômes qui les entourent ? Croyaient-ils vraiment que leurs espaces-temps ne se croiseraient jamais ? Qu'à force de marcher les yeux fermés ils ne rencontreraient pas un de ces fantômes prêt à leur faire la peau ?

Louisa Yousfi (2022 : 53)

1. LE REVE EUROPEEN¹

L'invasion de l'Ukraine par la Russie a été, ici à l'ouest de l'Europe, présentée de manière récurrente comme la fin d'un rêve – un rêve qui a pris forme en Europe après 1945 dans les ruines et les cendres. Ce rêve, qui plonge ses racines dans une histoire bien plus longue, est né d'une promesse, dont l'Union Européenne a été présentée comme l'incarnation : après les dévastations inouïes, les souffrances et les morts par dizaines de millions, l'Europe se reconstruira en terre de paix. Mais à y regarder de plus près, ce rêve européen a pris une tournure bien étrange : car nous savons bien sûr que, dans les faits, l'Europe n'a jamais cessé d'être en guerre. Nombre d'États européens ont participé aux coalitions qui ont envahi l'Afghanistan et l'Irak, ont bombardé la Lybie, les Balkans, la Somalie, le Mali, le Yémen, le Pakistan, le Sahel, la Syrie... De fait, ces guerres sont aussi les nôtres. Notre « paix » est engagée dans leur réalité. Et cette intrication des réalités ne s'en tient pas aux seules interventions militaires, mais passe par des faisceaux de relations multiples et complexes : héritages des passés coloniaux qui marquent les guerres présentes, rapports économiques nord-sud, industries européennes de l'armement, dévastation des milieux et réchauffement climatique qui étendent les déserts, font s'accroître les conflits autour des ressources qui se raréfient...

L'annonce, en 2022, d'une « fin du rêve européen » met directement en lumière sa formulation exacte : non pas « plus de guerre », mais « plus de guerre... chez nous ». Le rêve européen est moins un rêve de paix que la promesse d'une séparation : les peuples d'Europe n'auront plus à vivre la guerre, mais la guerre peut être menée au loin. La guerre reste une évidence – on n'imagine même pas un monde sans guerre – mais c'est une évidence seulement en tant que réalité lointaine. Elle est ce que les Européens doivent regarder du dehors, tels les spectateurs à distance de

quelque chose qui n'est pas fondamentalement leur affaire. Nos armées, nos économies, nos industries peuvent être engagées dans ces guerres du moment que leur réalité n'affecte pas la nôtre.

Dans ce qui suit, je voudrais m'arrêter sur les affects qui se logent dans le tableau ainsi dressé du rêve européen, compris comme promesse de séparation. Un tableau dans lequel il semble y avoir des mondes engloutis, possédés par la guerre, en ruines – et notre monde qui y échappe, se tient naturellement à distance. Un tableau dans lequel nous regardons la guerre du dehors ; dans lequel l'expérience de la guerre et de la paix se font face à travers le globe tels des mondes étanches. Il ne s'agit pas de traiter ce tableau comme une sorte de description massive qui viendrait nous « définir » : ce tableau prend lui-même des formes multiples, et il communique avec d'autres histoires qui lui sont hétérogènes. Il se superpose à de nombreuses autres relations à la guerre qui traversent nos territoires, ou entrent en conflit avec elles. Je propose de faire opérer ce tableau comme une sorte de fiction, qui ne forme pas un calque de la réalité, mais qui nous permet de saisir certains de ses traits en procédant à leur amplification : donner toute son importance à tel et tel trait, l'amplifier afin de pouvoir en raconter quelque chose. Il s'agira ensuite de reprendre chaque fois ce tableau pour le déplier couche à couche, pour lui donner de l'épaisseur et de la densité.

Ce que nous explorerons ce faisant, c'est une certaine strate affective : le sentiment qu'une distance en droit infranchissable nous sépare des mondes en guerre. Cette strate affective ne nous définit pas mais elle nous traverse, transportant avec elle des histoires plus longues (Sylvain Venayre [2023] montre ainsi comment nous héritons ici du XIX^e siècle européen, siècle non pas de paix mais de guerres lointaines). Qu'est-ce qui donne vie à ce sentiment de distance ? Et comment participe-t-il justement de nos manières d'être en guerre ? Poser la question en ces termes implique qu'on ne cherchera pas simplement à dénoncer cette distance affective afin d'en appeler en retour à « se rendre plus sensibles » aux violences guerrières qui nous entourent. Une telle

¹ Je remercie Benedikte Zitouni de m'avoir indiqué la place centrale du rêve européen dans les questions abordées dans ce texte, et de m'en avoir proposé la formulation.

exhortation nous ferait passer à côté du problème, dans la mesure où elle impliquerait de traiter cette distance comme une simple absence de sensibilité qu'il s'agirait alors de surmonter, en « rendant visibles » des violences qui seraient restées occultées. Le rêve ne serait alors qu'une illusion dont il nous faudrait sortir. Or, il y a un véritable enjeu à s'arrêter sur cette distance elle-même : elle n'est pas une absence de sensibilité, mais elle abrite au contraire tout un monde d'affects (l'anesthésie, par exemple, est tout un devenir de la sensibilité).

Nous ne sommes pas seulement reliés à de nombreuses guerres *malgré* la distance qui nous en sépare mais, bien plus, cette distance nous raconte beaucoup de nos manières d'être en guerre. La distance qui nous sépare de nos guerres, ce n'est pas la distance qui sépare la guerre de la paix. Si nous ne pouvons en rester à une compréhension de la paix comme un monde qui se définirait par la séparation avec les espaces en guerre, c'est que les opérations de mise à distance font partie intégrante de nos manières d'être en guerre. Si nous regardons à distance, ce n'est pas simplement parce que la guerre s'est « éloignée ». Elle est alimentée par des opérations d'écartement actifs, qui s'entremêlent à plusieurs niveaux : les séparations géographiques dans lesquelles s'inscrivent les conflits armés contemporains, qui prolongent et maintiennent les relations coloniales ; les pratiques militaires des armées occidentales, basées sur les tactiques de la guerre asymétrique et sur les technologies de la guerre à distance ; ou encore la militarisation des frontières européennes, qui tient une place centrale dans ces opérations guerrières d'écartement : mener la guerre à l'extérieur, tout en se barricadant contre cet extérieur perçu comme menaçant. Dans ce contexte, plus la guerre semble s'éloigner, plus il importe de s'arrêter sur le caractère guerrier de cet éloignement.

C'est depuis une telle situation que je voudrais poser le problème de notre distance psychique vis-à-vis des guerres dans lesquelles nos États, et plus largement nos territoires, sont engagés ; où énormément de fils plus ou moins directs et indirects nous relient à elles, et qui pourtant produit

et entretient des différences profondes entre territoires protégés et territoires dévastés. Qu'est-ce qui nous empêche de sentir ces relations et de nous y situer ? Là où le vocabulaire du « rêve » pourrait laisser entendre que nous avons affaire à une illusion de paix dont il faudrait sortir, il faut bien plutôt voir, tout d'abord, comment ce rêve prend place concrètement dans nos expériences, qui elles-mêmes s'ancrent dans ces modalités spécifiques de la violence. Nous savons combien nos espaces en paix sont entremêlés aux violences guerrières – en ce sens nous ne sommes pas « illusionnés » –, et pourtant d'une certaine manière, nous continuons à vivre dans ce rêve. Celles et ceux qui, en Europe, n'ont jamais vécu la guerre font concrètement l'expérience de cette distance. Nous savons que nos territoires sont hantés par d'innombrables morts, mais souvent nous ne sentons pas leur présence. Ou encore, nous savons que la guerre passe par les réseaux économiques et marchands de notre vie quotidienne, par les nombreuses ressources que nous consommons et dont les modes de captation sont guerriers (les aliments cultivés dans les territoires occupés en Palestine, les métaux rares extraits dans les mines du Kivu...), mais il ne s'agit pas moins de modes de circulation diffus, qui souvent nous sont difficilement perceptibles. Dans ces différentes situations, le rêve européen opère comme une trame de notre expérience.

Mais ce n'est pas tout : il y a plus qu'une simple expérience « de fait » à l'œuvre ici. Il faut suivre également les opérations psychiques et les types de cadrage perceptifs qui viennent amplifier ces distances (Butler [2016]), tout en leur faisant jouer le rôle d'une seconde nature. Le rêve européen apparaît alors dans sa dimension de désir, au sens où il est activement nourri par des gestes qui cherchent à le maintenir et à lui donner vie. Pour cerner ces gestes, je reprendrai dans ce texte certaines prises expérimentées, dans un autre contexte, par Isabelle Stengers et Philippe Pignarre dans *La Sorcellerie capitaliste*. Les deux auteurs y proposent de penser la multitude de gestes qui fabriquent et maintiennent activement, laborieusement, les flux capitalistes – ainsi

que l'impression de ne pas pouvoir en sortir – en termes d'« opérations de capture ». Plutôt que de voir dans la participation active à ces gestes l'effet d'une idéologie aveuglante dont il faudrait prendre conscience afin d'accéder au « bon point de vue » (s'il suffisait de prendre conscience d'une aliénation, le capitalisme se serait effondré depuis longtemps), Stengers et Pignarre proposent de suivre les manières dont la capacité même à penser et à sentir se retrouve ici capturée. « Être aveuglé implique que l'on voit "mal", ce qui peut être corrigé ; mais être capturé implique que c'est la puissance de voir qui est affectée » (Stengers et Pignarre [2005] : 62). Poser le problème en termes de capture nous permet de poser les questions suivantes : qu'est-ce qui donne vie au rêve européen ? Par quelles opérations capture-t-il ? Et en quoi nous transforme-t-il ce faisant ?

2. LES MONSTRES DE DISTANCE

Prenons la scène suivante, scène-cliché de la vie dans la paix, qui a été décrite encore et encore : un homme ou une femme, quelque part en France, en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, ouvre les nouvelles du matin, encore à moitié engourdie par le sommeil. Elle voit passer un titre au sujet de la guerre, elle parcourt l'article dans lequel sont incluses des images, des photographies de ruines ou de corps blessés. Ce pourrait être en novembre 2023, Gaza transformée en champ de ruines ; en avril 2022, les fosses communes à Marioupol ; en octobre 2015, les morts et les blessés de l'hôpital bombardé de Kunduz ; les immeubles en ruine d'Alep en 2013 ou de Sarajevo en 1992 ; des enfants brûlés par le napalm au Vietnam, en 1972... Ce sont des images qui emplissent de tristesse ou de colère. Mais un instant plus tard son téléphone sonne, ou elle doit se mettre en route pour aller au travail, réveiller ses enfants, ou simplement elle continue sa lecture du journal, passe à l'article suivant. Très vite la guerre est déjà presque oubliée, chassée par des pensées plus pressantes. Ces images paraissent surgir de loin, d'un monde de destruction qui n'est pas le nôtre.

Ce type de scène – qui a été explorée, dans plusieurs de ses variantes, par Susan Sontag² – est souvent convoquée pour poser le diagnostic suivant : celles et ceux qui ne vivent pas la guerre finissent toujours par s'en détourner, l'oublier, s'en lasser. On évoque alors la limite de nos capacités à nous émouvoir, voire le caractère superficiel de nos indignations lorsqu'elles portent sur des événements lointains. Cette situation apparaît alors comme un éloignement affectif, une difficulté à se rendre sensible, qui est dû à l'écart immense qui sépare la situation de paix dans laquelle nous vivons, et les mondes en guerre dont ces bribes nous parviennent. Plus c'est loin, moins nous en faisons l'expérience, moins nous en sommes affectées nous-mêmes, plus il est normal que la réalité de la guerre nous apparaisse comme quelque chose d'abstrait, que nous n'y soyons pas sérieusement sensibles.

Le problème avec cette manière de décrire les regards du dehors, c'est qu'elle les désactive. Or, dès qu'on entre plus précisément dans les modes d'apparition médiatique des images de guerre et dans les modalités de leur réception, on voit au contraire combien ce dehors est activé, tout ce qu'il peut y avoir de guerrier dans ses manières de se mettre à distance. Au moment où j'écris ces lignes – novembre 2023 – les images de Gaza dévastée circulent à travers tout le globe, relayées par des mouvements de solidarité populaire d'une rare intensité ; quand, dans le même temps, les efforts politiques pour ne pas faire importer ces images se multiplient eux aussi. On voit ici tout ce qu'il peut y avoir de guerrier dans le fait de « ne pas se laisser affecter ».

Reprenons à nouveau la scène qui dépeint les images de la guerre vues du dehors, mais transformons-la, fictionnons-la autrement : rapprochons au maximum ce qu'elle sépare. L'artiste américaine et militante pacifiste Martha Rosler réalise une telle mise en fiction dans sa série de collages *Bringing the War Home* (Rosler [2009]), réalisée en pleine guerre du Vietnam (une technique qu'elle a

² Susan Sontag (2019) explore de nombreuses variantes de cette description dans *Regarding the Pain of Others*.

réitérée durant la guerre en Afghanistan). Rosler a procédé en montant les uns aux autres des fragments de deux sortes, découpés dans les mêmes magazines: les uns sont des images-clichés, stéréotypées, de la domesticité américaine, espaces intérieurs, modernes et harmonieux de l'*American Way of Life* – cuisines hautement équipées, belles et jeunes femmes blanches nettoyant leur salon impeccable à l'aide d'équipements ménagers dernier cri, splendides vérandas avec grande vue pavillonnaire. Les autres sont des images de la guerre américaine en cours au Vietnam, militaires postés dans une tranchée, civile vietnamienne prise en otage – les mains en l'air et les yeux bandés –, corps inertes, convulsés ou accroupis, aux aguets, soldats armés de lance-flammes... En intégrant la guerre dans les foyers, les montages de Rosler font apparaître l'espace domestique américain en tant qu'il est imbriqué dans la machine de guerre: « We may posit that the home is "a haven in a heartless world", to use a victorian phrase. But, in fact, it's as much part of the war machine in the maintenance and reproduction of the soldiers, the society, the work force, as the battlefield itself. » (Rosler [2017] : s.p.) Ses collages rendent littérale cette imbrication: la vue de l'élégant patio débouche sur une rue jonchée de corps, aux façades criblées d'impacts, le long de laquelle s'éloignent des tanks; la cuisine immaculée est fouillée de fond en comble par des militaires en treillis; un homme – un civil vietnamien – aux yeux écarquillés par la terreur, dans ses bras le corps blessé d'un enfant, avance dans l'escalier, tournant le dos au salon où flottent des ballons d'anniversaire. L'espace domestique américain, sa version idéalisée et stéréotypée, est envahi par ces bribes d'image: et pourtant il n'a pas du tout l'air de s'y confronter, mais plutôt de lui tourner obstinément le dos tel un somnambule possédé par de sombres résolutions. Ces collages produisent comme un choc de la séparation obstinée entre deux mondes pourtant intimement liés. Dans ces images d'intérieurs en paix montées aux images de guerre, on retrouve une nouvelle version du cliché de la paix qui apparaissait dans notre première description – un monde distrait et fermé sur soi,



Figure 1. Martha Rosler, *Beauty Rest*, série *House Beautiful: Bringing the War Home*. c. 1967-72, © Martha Rosler, Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Mitchell-Innes & Nash, New York.



In a secluded vacation spot, privacy isn't a problem, so you go all out with glass, for view, light, and visual spaciousness. Simple or no-pattern coverings, soft colors, and small-scale furnishings add to illusion of size. Blue of the ceiling and brown of the beams extend through the glass walls to the eaves from living room to the outdoors

Figure 2. Martha Rosler, *Vacation Getaway*, série *House Beautiful: Bringing the War Home*. c. 1967-72, © Martha Rosler, Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Mitchell-Innes & Nash, New York.

tout à fait abstrait de la réalité vécue de la guerre. Mais apparaît en plus ce qu'il manquait dans cette description: le caractère possédé de ce dehors.

Voilà ce qui à présent, dans cette nouvelle version de la scène, saute aux yeux: l'indifférence présente ici quelque chose d'obstiné, de persévérant, de tenace. Revenons au diagnostic selon

lequel la guerre vue du dehors paraît abstraite, pour le réenvisager à l'aune de toute l'obstination qui habite ces abstractions. L'écart demeure, mais le tableau change de manière décisive, dans la mesure où nous sommes à présent en mesure de demander : quelles sont les opérations qui rendent la guerre abstraite ici, et comment une part de la réalité guerrière passe-t-elle dans ces abstractions ? L'abstraction perd alors son caractère d'« irréalité », pour apparaître dans toute sa férocité. Ce sont des abstractions denses, opérantes et animées³. À travers elles l'écart prend un sens beaucoup plus virulent, et demande à être envisagé depuis ses dynamiques et ses captations propres. Déplier les relations que nous entretenons avec ces abstractions nous situe sur le fil ténu et en réalité plein d'épaisseur qui passe entre ces séparations. La difficulté, c'est justement que ces abstractions à la fois nous situent et rendent si difficile de s'y situer.

Dire que le dehors est possédé par ses propres mises à distance, c'est nommer non pas un simple état de fait, mais quelque chose qui nous arrive, qui implique des devenir actifs. J'aimerais ici reprendre une formule utilisée par la réalisatrice Sarah Vanagt, qui explore dans son film *Dust Breeding*, consacré au Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, les multiples couches de distance qui forment le monde du Tribunal. Au cours du montage des images d'archive du Tribunal – entourée d'images de fosses communes en Bosnie et de cratères dans les rues de Sarajevo –, elle nous dit avoir eu l'impression que le « monstre de distance » s'emparait d'elle aussi, et qu'elle s'en est sentie comme accablée, paralysée (Vanagt [2023] : 128). Je voudrais ici lui emprunter cette formule : le monstre de distance, c'est quelque chose qui peut prendre possession de nous, ou qui nous possède déjà au moins en partie. Mais cela ne revient pas à décrire simplement une situation dans laquelle nous serions « vouées » à ces abstractions. Il faut au contraire partir de la multiplicité des relations qu'on peut entretenir avec elles : des relations qui impliquent à la fois de prendre au

sérieux l'efficacité de leurs effets, de demander ce qui leur permet de prendre possession de nous, et enfin de demander comment s'en protéger.

Qu'est-ce qui en nous nous expose à de telles captures ? Dans son essai *Rester barbare*, Louisa Yousfi demandait ce que nous avons accepté de devenir pour parvenir à vivre inconsciemment au milieu de la violence du monde comme si cette violence ne nous concernait pas, ne nous affectait pas (Yousfi [2022] : 53). Si en effet se laisser posséder par le monstre de distance implique de notre part une certaine agentivité, implique que nous acceptions d'entrer par lui dans un certain devenir, alors la question est de savoir ce que nous y trouvons. Comme l'écrivent Stengers et Pignarre (2005 : 62) dans *La Sorcellerie capitaliste* : « La capture fait prise, et elle fait prise sur quelque chose qui importe, qui fait vivre et penser celui ou celle qui est capturé ». Quels attrait le monstre de distance exerce-t-il sur nous, pour que nous puissions le laisser prendre possession de nous ? Yousfi décrit une sorte de bulle magique habitée par des somnambules, qui se réveillent uniquement lorsqu'une bombe éclate au milieu d'une de leurs stations de métro ou l'un de leurs cafés. Et elle demande autre chose : que vous est-il arrivé pour que vous puissiez vous dire alors : « Ceux qui ont fait cela veulent nous détruire pour la lumière que nous portons, notre joie de vivre, notre amour de la paix, de la liberté et de l'humanité ? » (Yousfi [2022] : 53). L'anesthésie du somnambule et sa conviction d'incarner la paix tiennent ensemble, c'est cela qu'il faut arriver à penser. La bulle envoûtante se referme sur lui quand il dit : « Nous sommes la paix incarnée, la menace est ce qui vient de l'extérieur ou des traîtres parmi nous, et c'est au nom de la paix que nous les combattons » (Yousfi [2022] : 53). On commence à apercevoir ce que le monstre de distance peut présenter d'attrayant. De quoi cette attraction est-elle faite, et comment capture-t-elle ?

3. LES GYGES MODERNES

Ce qui rend redoutables les monstres de distance, c'est à la fois l'efficacité des dispositifs guer-

³ Je dois cette formulation des abstractions en termes de possession à Alice Mortiaux (notamment 2021).

riers qui les mobilisent, et la manière dont ils permettent en même temps de s'en laver les mains. Je voudrais dans ce qui suit donner consistance à l'hypothèse suivante : il y a là un art propre au rêve européen, qui en fait par excellence un rêve de la modernité. Certes, les alliances entre la violence guerrière et les opérations qui introduisent de la distance n'ont rien en elles-mêmes de spécifiquement modernes. Séparer entre l'intérieur et l'extérieur, faire la guerre en dehors des frontières pour consolider la paix intérieure, en passer par des dispositifs qui rendent la violence impersonnelle : tout cela n'a, en tant que tel, rien de propre à la modernité. On peut même avancer que c'est cela qui définit la guerre, en contraste avec d'autres types de violences. Mais les modernes lui donnent une tournure qui leur est propre. J'en retiendrai ici deux traits, intimement liés : d'abord, l'exacerbation inédite des dispositifs qui introduisent de la distance, et la multiplication des médiations entre la violence et ses acteurs ou bénéficiaires – le nombre des grandes instances impersonnelles et des petits sous-traitants – qui à la fois l'éloignent et en diluent l'agentivité. Ensuite, un trait qui concerne les relations des modernes à leur violence : leur propension à considérer que la guerre, essentiellement, est en dehors d'eux. Les modernes sont virtuoses dans l'art de multiplier les gestes froids (Kohpeiß [2023]), les gestes qui éloignent affectivement, et de se blanchir (« nous n'y sommes pour rien ») à travers eux. Nous pouvons nommer cela, avec Houria Bouteldja – qui elle-même marche ici sur les pas de James Baldwin – un art de l'innocence, une habileté à s'innocenter. Je peux garder les mains propres, car entre mon crime et moi, il y a une distance immense :

Aucune justice au monde ne me traînera devant les tribunaux. Mon crime, je le sous-traite. Entre mon crime et moi, il y a d'abord la distance géographique et puis la distance géopolitique. Mais il y a aussi les grandes instances internationales, l'ONU, le FMI, l'OTAN, les multinationales, le système bancaire. [...] Je suis séparée de ma victime – et de mon crime – par une distance infranchissable. Cette distance s'étire. Les checks points de l'Europe se sont déplacés vers le sud. (Bouteldja [2016] : 24)

Si c'est un art dans lequel excellent les modernes, c'est donc aussi parce que leurs techniques, leurs modes d'organisation et le type d'institutions dont ils dépendent sont caractérisés par une prolifération considérable des médiations à travers lesquelles tend à s'effacer tout « sujet » repérable de l'action et de ses effets. J'avais que se laisser posséder par les monstres de distance implique d'y mettre une certaine agentivité, d'*accepter* d'entrer par eux dans un certain devenir... Le fait que cette possession en passe par une prolifération de moyens et de procédés concrets implique qu'on ne pourra pas la réduire à un simple problème de « mauvaise foi » : où il suffirait dès lors de nous prendre la main dans le sac, de révéler nos crimes et nos complicités, de nous mettre face à nos contradictions. Il faut au contraire penser les gestes de blanchiment, et l'agentivité qu'ils requièrent, en lien avec la production d'opérations concrètes qui, de fait, ne cessent de diluer l'agentivité.

Quel genre d'agentivité est à l'œuvre, qui permet justement de ne pas se sentir impliquée ? On trouve, à ce sujet, une piste précieuse dans un fragment de *La pensanteur et la grâce* de Simone Weil, qui nous permet de mettre le doigt sur un certain art psychique, qu'on peut baptiser avec elle l'art des Gygès modernes. En pleine Deuxième Guerre mondiale, elle réinterprétait en effet le récit de l'anneau de Gygès. Le mythe de Gygès, c'est l'histoire de ce berger racontée par Platon dans la *République*, qui trouve un anneau d'or capable de le rendre invisible. Se sentant immunisé par ce nouveau pouvoir, galvanisé de cette immunité, il se met à multiplier les crimes, assassine le roi, s'empare du trône... Dans la réécriture qu'en propose Simone Weil, ce n'est plus à présent celui qui porte l'anneau qui devient invisible : c'est l'anneau lui-même, l'anneau qui lui permet de commettre ses crimes. Le Gygès moderne parvient à rendre l'anneau invisible à ses propres yeux. C'est, comme l'écrit Grégoire Chamayou dans sa *Théorie du drone* ([2013] : 138), une vertu pratique : le Gygès moderne est un spécialiste dans la production de psychismes compartimentés, un maître dans l'art de *mettre à part*. Weil écrit :

L'anneau de Gygès devenu invisible, c'est précisément l'acte de mettre à part. Mettre à part soi et le crime que l'on commet. Ne pas établir la relation entre les deux. [...] Gygès. Je suis devenu roi, et l'autre roi a été assassiné. Aucun rapport entre ces deux choses. Voilà l'anneau. [...] Cette faculté de mettre à part permet tous les crimes. (Weil [1988] : 137)

Cet art psychique est à l'œuvre dans la place que tient la distance chez les modernes en guerre : les modernes sont des experts dans l'art de se blanchir grâce à l'acte de mettre à part, en faisant proliférer les moyens organisationnels, procéduriers et matériels qui permettent de mettre à part soi et le crime qu'on commet. Weil décrypte les mécanismes étranges, retors, d'une telle agentivité :

On met à part sans le savoir, là précisément est le danger. Ou, ce qui est pire encore, on met à part par un acte de volonté, mais par un acte de volonté furtif à l'égard de soi-même. Et ensuite on ne sait plus qu'on a mis à part. On ne veut pas le savoir et, à force de ne pas vouloir le savoir, on arrive à ne pas pouvoir le savoir. (Weil [1988] : 137)

Les Gygès modernes font plusieurs choses, étroitement liées : ils mettent à part et parviennent à oublier qu'ils ont mis à part, expérimentant des modes d'agentivité troubles, qui brouillent leurs propres traces, se rendent opaques à eux-mêmes. Ils se blanchissent ce faisant, se dépeignent et se ressentent eux-mêmes comme de grands innocents. Et ils justifient de nouveaux crimes au nom de cette innocence.

Une première dimension : l'acte de mettre à part. Lors des bombardements aériens et navals de l'opération *Desert Storm*, guerre-éclair menée contre l'Irak par la coalition internationale dirigée par les États-Unis en 1991, un type d'images jusqu'alors peu habituées des journaux télévisés faisait son apparition dans les médias de la coalition : ce sont des images aériennes, prises par des caméras appareillées aux avions ou aux missiles, directement intégrées à l'exécution des frappes. On ne voit personne sur ces images. L'État américain choisit de faire un usage abondant de cette ima-

gerie militaire dans sa communication publique de la guerre, lui permettant de mettre en scène sa puissance technologique et de véhiculer une vision de la « guerre propre ». Comme le décrit Judith Butler, une telle délimitation du champ visuel montre « les modalités par lesquelles les champs visuels et discursifs participent au recrutement et à la conduite de la guerre » (Butler [2016] : VIII). Elle participe à délimiter ce qui va compter comme étant pour nous la réalité de la guerre. Les images retransmises par les médias pendant la guerre du Golfe avaient en commun de ne pas montrer grand-chose des effets physiques et charnels de la violence, des massacres par les airs et des destructions. Mais ce faisant, par cette apparition visuelle de l'effacement, elles montrent beaucoup du mode opératoire de cette violence.

Dans la réécriture qu'en propose Simone Weil, ce n'est plus à présent celui qui porte l'anneau qui devient invisible :, entre les abstractions de langage (« guerre propre », « guerre zéro mort » ...), les abstractions visuelles et les technologies de guerre à distance qui structurent la conduite de cette guerre et les champs sensoriels à travers lesquels elle est perçue ? On peut la formuler en disant qu'à travers tout l'effort pour mettre de la distance entre soi et les effets de la violence, l'État américain et ses alliés européens – et avec et à travers eux, toute une série de puissances qui y trouvaient intérêt – tentaient de passer avec leurs populations une sorte de pacte tacite : laissez-nous mener la guerre, et nous vous assurons en retour qu'elle ne vous affectera pas. Le pacte tacite : vous n'y perdrez plus vos fils. Mais aussi : la mort de l'ennemi ne vous pèsera plus sur la conscience. Vous n'aurez plus de sang sur les mains. Vous ne devrez même plus le voir.

Un tel pacte tacite, qui puise dans la longue tradition des guerres impériales – massacres coloniaux perpétrés grâce à une puissance de feu assurant l'asymétrie des combats (Asad [2018] : 35), ou encore, sous-traitance du sale boulot à des forces indigènes (Chamayou [2013] : 254-259) –, s'est affirmé avec force au début des années 1990. Il a rythmé depuis lors toutes les interventions militaires des puissances occidentales en terres étran-

gères. Il repose sur la mise en œuvre de moyens efficaces : l'externalisation des risques auprès d'alliés locaux et le développement de technologies militaires qui limitent drastiquement l'exposition des militaires nationaux – voire l'annulent complètement dans le cas des drones armés, cette arme qui, comme le résumait un officier de l'Air force, permet de « projeter du pouvoir sans projeter de vulnérabilité » (Chamayou [2013] : 22), de déployer la force militaire hors des frontières, de blesser, de détruire et de tuer sans y risquer sa peau. Le reformuler en termes de pacte implicite, c'est adresser la question : non pas seulement « que s'est-il passé ? » ; mais aussi « *qu'accepte-t-on ce faisant de devenir ?* ».

Une deuxième dimension : l'art de se blanchir, et de commettre de nouveaux crimes au nom de sa propre innocence. Weil nous dit encore que l'art de mettre à part, de séparer entre son crime et soi, est au cœur des procédés par lesquels la civilisation occidentale se contemple elle-même. Tandis qu'elle explique les tares des autres peuples par leurs insuffisances, elle explique ses propres crimes, le massacre des peuples d'Amérique et l'esclavage des peuples d'Afrique *malgré* la perfection de sa propre civilisation. Lorsqu'elle s'apprécie elle-même, la civilisation moderne met le mal de côté (Weil [1988] : 136). Pour se galvaniser de sa propre beauté, elle met sa barbarie à part. Elle peut alors s'autoriser de nouvelles barbaries au nom de sa propre innocence.

Tout le récit de la guerre contre le terrorisme, qui depuis vingt ans vient justifier chacune des interventions militaires occidentales, consiste à se définir soi-même comme incarnation de la liberté, de la lumière et de la paix, et de se donner pour mission de défendre cette beauté dans le monde contre des forces qu'il définit en retour par la tyrannie, l'obscurité et l'inhumanité. Nous n'avons pas d'ennemi, nous voulons la paix, la vie et l'amour – et c'est pourquoi nous combattons féroce­ment ceux qui voudraient détruire toute cette beauté. C'est George W. Bush qui parle, au lendemain des attentats de Madrid du 11 mars 2004 (cela fait un an que l'armée américaine occupe l'Irak) :

Il n'y a pas de ligne de démarcation dans notre monde, ni entre les nations, ni entre les religions ou les cultures, sauf une ligne de démarcation entre deux visions de la justice et la valeur de la vie. Sur une cassette qui revendique les atrocités de Madrid, on entend un homme dire « Nous choisissons la mort, alors que vous choisissez la vie. » Nous ne savons pas si c'est la voix des vrais assassins mais nous savons qu'elle exprime le credo de l'ennemi. C'est un état d'esprit qui se réjouit du suicide, incite au meurtre et célèbre chaque mort que nous pleurons. Et nous qui sommes de l'autre côté de la ligne, nous devons être tout aussi clairs et certains de nos convictions. Nous aimons vivre, nous aimons la vie donnée à nous et à tous. Nous croyons aux valeurs qui défendent la dignité de la vie, la tolérance, la liberté, dont la liberté de conscience. Et nous savons que ce mode de vie vaut la peine d'être défendu. Il n'y a aucun terrain neutre – aucun terrain neutre – dans la lutte entre la civilisation et la terreur, parce qu'il n'y a aucun terrain neutre entre le bien et le mal, la liberté et l'esclavage, la vie et la mort. (Delori [2021] : 61)

Une troisième dimension : mettre à part et puis oublier qu'on a mis à part. Weil : « Un patron d'usine. J'ai telles et telles jouissances coûteuses et mes ouvriers souffrent de la misère. Il peut avoir très sincèrement pitié de ses ouvriers et ne pas former le rapport » (Weil [1988] : 138). Il faut ajouter que le patron ce faisant se réjouit de sa propre capacité à s'émouvoir, il s'honore lui-même – c'est une quatrième dimension – pour être capable de tant de sensibilité et de pitié. Les Gygès modernes sont possédés par de telles dissonances qui transforment leurs psychés en sortes de créatures bicéphales. Mais comme on l'a vu, il y a souvent une prolifération bien plus grande d'opérations qui mettent à part, des médiations très concrètes qui se multiplient entre eux et les souffrances dans lesquelles ils ont leur part. Cette situation les rend enclins à éprouver une émotivité abstraite, amputée de ses relations. Prenons un autre cas : un citoyen d'Europe. Il peut avoir très sincèrement pitié des hommes et des femmes qui meurent dans la Méditerranée, et ne pas former de rapport. Les monstres de distance en ce sens ne se contentent pas d'anesthésier : ils sont encore

à l'œuvre quand nous nous galvanisons trop vite de notre propre émotion. Que l'émotivité humaniste puisse être embrigadée dans les mécanismes de la violence, cela n'apparaît nulle part aussi clairement que dans les réactions de nombreux gouvernants suite aux naufrages. Charles Heller et Lorenzo Pezzoni (2020 : 106), qui portent le projet d'investigation Forensic Oceanography autour des naufrages en Mer Méditerranée, reviennent ainsi sur les discours du président de la Commission européenne Jose Manuel Barroso, en octobre 2013, suite à la mort en mer de plus de 500 migrants en l'espace d'une semaine. Après s'être ému publiquement et avoir affirmé que de tels drames étaient inacceptables, il concluait son discours en ne prenant aucune responsabilité pour ces morts, et en annonçant l'augmentation des budgets de Frontex. Il alimentait ainsi toute la mise en scène du renforcement du contrôles des frontières comme mesure pour sauver les migrants. L'art de mettre à part produit activement une incapacité à articuler ce qui est pourtant étroitement lié.

En 2015 l'image du corps d'un enfant échoué sur une plage de Turquie faisait la Une des médias en Europe, le corps d'Aylan Kurdi, Syrien d'origine kurde, dont la famille fuyait Kobane. Les médias titraient alors : « c'est une véritable onde de choc émotionnelle à travers l'Europe »⁴. L'onde de choc émotionnelle, c'est le fait d'une irruption, une secousse liée à quelque chose qui surgit de l'extérieur et nous submerge par surprise. L'image-choc en ce sens-ci, c'est l'apparition soudaine des effets de la violence et de la mort là où les opérations qui la produisent ont permis en même temps de la mettre hors champ.

L'image-choc ne dicte pas par elle-même dans quelle trame affective elle va être incorporée. Elle peut parfaitement s'insérer dans cette esthétique de la désarticulation que Rosler rendait visible dans ses montages : où les regards du dehors et les images de destruction et de mort, pourtant imbriqués les uns aux autres, se font face comme si rien ne les liait. Mais on peut aussi revenir autre-

ment sur l'émotion qu'a suscité la médiatisation de la mort de Kurdi, en déplaçant le regard par la question : que peut-on apprendre du fait que pour beaucoup d'habitants d'Europe, cette image ait pu être vécue comme une découverte, un choc, une prise de conscience ? Qu'est-ce que cela nous raconte de l'histoire de cette violence – par toutes les opérations qui ont permis de ne pas voir, par toutes les manières de s'en arranger ?

Faire apparaître les chemins que prend ici la violence implique de construire la perspective qui permet de faire compter la photo du corps de Kurdi échoué sur une plage de Turquie occidentale en tant qu'image de guerre : ou en tous cas en tant qu'image par laquelle la guerre passe, et ce justement dans la mesure où elle n'y montre pas son visage. C'est la guerre qui passe, opère par la séparation entre dedans et dehors. Avec toute l'agentivité que cela requiert : myriade de checkpoints infranchissables, camps de réfugiés en dehors des frontières européennes et financés par l'Europe, centaines de kilomètres de murs de barbelés, pratique régulière – quoique illégale – du push back en mer par les garde-côtes grecs soutenus par Frontex, qui consiste à refouler les embarcations hors des eaux européennes. La mer et ses noyés, c'est toute l'épaisseur de cette séparation. La guerre, écrivait André Malraux, « c'est faire l'impossible pour que des morceaux de fer entrent dans la chair vivante » (Malraux [2010] : 109). Voir par où la guerre passe ici implique de s'attarder, dans cette définition, moins sur les morceaux de fer que sur le caractère obstiné de sa violence. Les morts en Méditerranée, c'est encore et toujours faire l'impossible, le résultat d'une agentivité énorme. Ici il faut pouvoir dire, devant une telle image : non, ce n'étaient pas des bouts de métal, ni des gaz toxiques, ni les décombres d'une maison qui l'ont tué, mais il est mort de la guerre par noyade, tué à des centaines de kilomètres des combats. Une histoire qui raconte ici une tentative de fuite hors d'une région en guerre, à feu et à sang, et qui débouche sur la mort suite à des opérations de séparation entre des espaces en guerre et des espaces qui cherchent à se maintenir en dehors, alors même qu'ils sont impliqués dans ces

⁴ Sur la circulation médiatique de cette image, voir notamment L'Obs [2015].

guerres. Resitué de cette manière, l'effet de choc peut effectivement devenir l'occasion de réarticuler le monde de relations qui nous engage dans cette violence : cela fait d'ailleurs partie des effets qu'a produit la circulation de cette image. Face aux violences guerrières qui se nourrissent de liens rendus insaisissables, et qui nous donnent les moyens de ne pas sentir par où la violence passe, créer des prises exige de cultiver un art de l'articulation. Un art d'articuler qui nous rend capables de poser un diagnostic engageant sur la situation⁵.

4. SE PLACER DANS UNE ZONE D'INQUIETUDE

Les agirs guerriers qui fabriquent activement leurs mondes d'innocence – en se revendiquant de la paix ou encore de la vie, ou en produisant les conditions de leur propre ignorance – ont en commun une même recherche d'irresponsabilité. Chacun de leurs gestes dit : « l'affaire est classée », « il n'y a pas à en répondre », « pas de comptes à rendre ». À la suite de Stengers ainsi que de Houria Bouteldja, j'ai cherché ici à situer la réflexion dans une zone d'inquiétude, en cultivant des manières – qu'elles ont nommées non-innocentes – de penser ces violences, des manières de les penser qui empêchent de s'en laver les mains.

C'est pourquoi il importe de lier en une même scène les différentes couches de distance qui traversent le rêve européen : nos existences au sein d'espaces protégés ; la manière dont les puissances occidentales conduisent leurs guerres à distance ; ou encore le durcissement militarisé de nos frontières qui vise à renforcer la séparation des « dehors » (ainsi que la sous-traitance de cette militarisation aux pays qui entourent l'Europe – la Turquie, la Lybie...). On ne pourra pas accuser du dehors, traçant une frontière entre « les coupables » et « nous », ceux qui veulent la guerre et nous qui aimons la paix, qui dénonçons leurs crimes de loin. On ne le pourra pas, à commencer parce que les meneurs de guerre, à les écouter, ne jurent eux-mêmes que par la paix. Mais il ne s'agit pas

pour autant d'identifier les uns aux autres ces différents niveaux (chacun d'entre nous serait « en guerre » tout comme les militaires le sont, et ceux-ci le seraient au même titre que les dirigeants qui prennent la décision de les déployer hors de nos frontières etc.). S'il faut penser notre responsabilité face aux dynamiques guerrières du dehors, c'est pertinemment dans la non-évidence de ces liens qu'elle se joue. La proposition qui guide une telle mise en rapport est qu'à vouloir trop rapidement séparer ces dimensions, en affirmant que nous n'avons pas de responsabilité dans ces guerres, qu'elles se mènent et se décident sans nous, on écarte justement le problème qu'il s'agit d'adresser. La proposition, c'est d'avoir à « répondre » justement de cette absence de « responsabilité », car l'absence de responsabilité, l'absence apparente de liens entre ces guerres et nous est au cœur des dynamiques bellicistes qui les alimentent.

Faire importer la nuance entre la non-innocence et l'identification aux agirs guerriers, c'est marquer toute la différence entre le fait de situer des devenirs qu'on ne se contente pas de subir passivement, et le verdict qui dirait : « tous coupables », « tous bourreaux ». La nuance est importante, tant il serait absurde de dire que nous sommes, à nos petites échelles, en « maîtrise » de la situation – que nous régnons en « chefs de guerre » sur le monde. Ce serait même un aveu de culpabilité fort prétentieux et héroïque : une sorte de fardeau inversé de l'homme blanc, maître puissant sur qui pèse, non plus la lourde tâche de civiliser les barbares, mais la toute aussi lourde tâche de prendre sur lui la faute de toutes leurs souffrances (Despret [2012] : 27-28). Nous sommes empêtrés dans des situations dont nous n'avons pas la maîtrise, et c'est donc cet empêchement qu'il faut penser, notre agentivité oui, mais une agentivité empêtrée, embarquée dans mille processus qui nous dépassent. Ce n'est pas l'agentivité du capitaine qui dirige son navire – ou alors seulement en fortes tempêtes, tentant de s'orienter tant bien que mal au milieu de flots puissants qui l'emportent à la dérive. Il peut agir depuis son bateau, mais certainement pas s'inventer qu'il dirige les flots...

⁵ Je dois ici encore ces formulations aux précieux retours de Benedikte Zitouni.

Prendre sur soi toute l'agentivité de la violence, ou la récuser tout à fait (« nous n'y sommes pour rien ») : la non-innocence est une attitude de pensée qui s'invite lorsqu'il n'est justement pas possible de mettre de l'ordre de cette manière. Il s'agit de penser des modalités de pouvoir non pas en s'y identifiant, mais en tant qu'on est vulnérable à leurs captures, à leurs manières de nous mobiliser, de nous recruter. Penser en termes de capture, comme l'écrivent Stengers et Pignarre,

c'est utiliser un mot que nul ne peut prononcer impunément, en se tenant à distance de ce qu'il ou elle diagnostique. C'est initier un processus sur un mode dont la vérité ne tient pas à l'accord des spécialistes, mais à la manière dont le diagnostic oblige celui ou celle qui le porte. (Pignarre et Stengers [2005] : 143)

L'enjeu – au plus loin de l'attitude du critique triomphant : « nous savons et nous jugeons ou éduquons ceux qui vivent encore dans l'obscurité » – consiste à nommer quelque chose auquel nous sommes vulnérables, qui nous expose au risque de devenir des « âmes capturées » (Pignarre et Stengers [2005] : 143). La non-innocence est le nom d'une pratique qui consiste à poser le diagnostic sur un mode qui ne permet pas de séparer celui qui le pose de ce sur quoi il est posé. Il permet de se protéger de plusieurs poisons, logés dans une série d'attitudes : celle qui dit « tous complices, tous coupables ! », avec son lot de fatalisme et de culpabilité collective ; celle qui se met à la recherche des « vrais coupables », se mettant elle-même à l'abri dans une posture d'innocence ; ou encore l'attitude de paralysie revendiquée qui dit « on n'y peut rien », « on ne peut pas faire autrement que... » (ça avance tout seul).

Situer ainsi la non-innocence permet de préciser comment peut fonctionner ici le « nous » dont j'ai usé abondamment : « Nous qui vivons dans cette paix toujours en guerre », « nous qui multiplions les distances entre nos guerres et nous », etc. À partir du moment où on pose le problème en termes d'effets de capture, dire « nous » ne revient pas seulement à décrire une situation et à y assigner des positions. Il s'agit moins

d'un « nous » descriptif (où il s'agit de se rendre consciente de son positionnement, avec son lot de privilèges, de compromissions etc.) mais plutôt d'un « nous » pragmatique, comme permettent à nouveau de le penser Stengers et Pignarre, qui n'enjoint pas à s'identifier à lui ou à le rallier, mais qui exige de se situer avec attention et inquiétude vis-à-vis d'un problème qu'on ne peut nommer impunément, et qui en ce sens nous engage, dont il nous faut répondre. Lorsqu'on se tourne vers les mouvements antiguerres occidentaux, on rencontre d'autres types de « nous », d'autres manières de les faire fonctionner. Un célèbre slogan pacifiste de l'époque du Vietnam dit par exemple : « Nous ne sommes pas une nation de tueur » – un « nous » qui se revendique de l'essence d'un peuple que la guerre vient défigurer, dénaturer. Temporellement plus proche de nous, il y a « Not in our name », un « nous » qui, comme l'écrivit Grégoire Chamayou (2012 : 53), fait sécession :

Not in our name
will you invade countries
bomb civilians, kill more children
letting history take its course
over the graves of the nameless⁶.

Chamayou défend le « nous » sécessionniste contre le « nous » qui se revendique d'une essence pacifique. Ce dernier endosse, dit-il, une essence véritable du peuple américain qu'il s'agirait de préserver. Or cette revendication repose sur un déni : celui des massacres et des génocides des peuples amérindiens qui est au cœur de la fondation de la nation américaine. C'est à nouveau, peut-on dire avec Weil, une manière de mettre à part, de défendre la beauté de son peuple en mettant à part sa barbarie. Il me semble pourtant qu'il faut ici nuancer, de manière à ne pas prétendre pouvoir faire le tri de manière trop générale entre ce qui devrait être considéré comme de bonnes et de mauvaises manières de se situer collectivement contre les guerres menées par nos États. Dans le

⁶ *Not in Our Name: Pledge of Resistance. A National Anti-War Effort* (2002-2007), [disponible en ligne] <<https://notinourname.net/>> [consulté le 10 août 2022].

cri « Nous ne sommes pas un peuple de tueur », on comprend bien qu'il n'y a pas seulement une identification, la revendication d'une essence pacifique, mais aussi et peut-être avant tout un désir qui s'exprime, un désir abimé : « nous ne voulons pas être un peuple de tueurs », nous refusons ce que vous êtes en train de faire de nous. Ils voudraient pouvoir honorer la beauté de leur peuple, mais ils savent que cette beauté est défigurée. De même que faire sécession en disant « not in our name » est très différent du geste qui consiste à s'en laver les mains, à décliner abstraitement toute responsabilité (« c'est vous – les dirigeants etc. – qui êtes coupables, pas nous »). L'inquiétude pragmatique apporte quelque chose en plus, dont ces manières de dire « nous » pourraient avoir besoin aussi afin de se protéger des effets de capture : car elle exige de se demander ce qui malgré tout se fait en son nom ; ou la manière dont nous sommes malgré tout impliquées dans les violences que nous voulons combattre. Cette inquiétude est précieuse pour pouvoir se frayer des chemins qui permettent d'honorer notre beauté à l'épreuve de ce qui la défigure ; ou pour pouvoir faire sécession tout en se protégeant des gestes qui mettent à part ce qui ne peut être séparé.

REFERENCES

- Asad, T., 2018 : *Attentats-suicides. Questions anthropologiques*, trad. par R. Hadad, Zones sensibles, Bruxelles.
- Bouteldja, H., 2016 : *Les Blancs, les Juifs et nous. Vers une politique de l'amour révolutionnaire*, La Fabrique, Paris.
- Butler, J., 2016 : *Frames of War. When is Life Grievable?*, Verso, London-New York.
- Delori, M., 2021 : *Ce que vaut une vie. Théorie de la violence libérale*, Amsterdam éditions, Paris.
- Chamayou, G., 2013 : *Théorie du drone*, La Fabrique, Paris.
- Despret, V., 2012 : *En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway*, in Dorlin, E. et Rodriguez, E. (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, PUF, Paris.
- Heller, C. et Pessani, L., 2020 : *Forensic Oceanography. Tracing Violence Within and Against the Mediterranean Frontier's Aesthetic Regime*, in Lynes, K., Morgenstern, T. et Paul, I.A. (dir.), *Moving Images: Mediating Migration as Crisis*, Transcript, Bielefeld.
- Hobson, J.A., 1902 : *Imperialism: A Study*, Nisbet, London.
- Kohpeiß H., 2023 : *Affekt und koloniale Subjektivität*, Campus, Frankfurt am Main.
- L'Obs, le 3 septembre 2015, « L'humanité échouée » : *la photo qui indigné le monde*, [en ligne : https://www.nouvelobs.com/monde/20150903.OBS5183/l-humanite-echouee-la-photo-qui-indigne-le-monde.html?google_editors_picks=true].
- Malraux, A., 2010 : *L'espoir*, Gallimard, Paris.
- Mortiaux, A., 2021 : *Cultiver nos pratiques d'abstraction ? Reprise de L'art comme expérience*, « journée Récit des terrestres, séminaire Specular », [en ligne : <https://www.specular.org/recitsdes-terrestres.html>].
- Rosler, M., 2009 : *La case, la calle, la cocina / the house, the street, the kitchen*, Centro José Guerrero, Granada.
- Rosler, M., 2017 : *Entretien avec Laura Hubber: The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler*, « Getty », [en ligne : <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>].
- Sontag, S., 2019 : *Regarding the Pain of Others*, Penguin, London.
- Stengers, I. et Philippe, P., 2005 : *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte, Paris.
- Vanagt, S., 2023 : *Disturbed Earth*, in Berns, T. et Vanaudenhove Brosteaux, D. (dir.), *Traces de guerre*, Presses du réel, Dijon.
- Venayre, S., 2023 : *Les guerres lointaines de la paix. Civilisation et barbarie depuis le XIXe siècle*, Gallimard, Paris.
- Weil, S., 1988 : *La pesanteur et la grâce*, Plon, Paris.
- Yousfi, L., 2022 : *Rester barbare*, La Fabrique, Paris.