HAL
open science

# Arts et médiation dans le monde arabe. Éléments de réflexion sur le transnational.

Gilles Suzanne

## To cite this version:

Gilles Suzanne. Arts et médiation dans le monde arabe. Éléments de réflexion sur le transnational.. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2018, pp.43-50. hal-02748448

**HAL Id: hal-02748448**

**https://amu.hal.science/hal-02748448**

Submitted on 3 Jun 2020

**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.

# Arts et médiation dans le monde arabe

## Éléments de réflexion sur le transnational

Gilles Suzanne
Maître de conférences en esthétique et sciences des arts, Aix Marseille Univ, LESA (EA 3274), Marseille, France

Si les notions de « transnational » et de « transnationalisation » sont à présent d'usage commun dans les sciences humaines et sociales, c'est que ces termes ont tenté – plus ou moins tardivement – de qualifier des phénomènes qui outrepassent les limites administratives, économiques, politiques, culturelles… nationales. L'étude des pratiques culturelles et artistiques ne saurait y échapper et à deux titres au moins. Le champ de l'art et des pratiques culturelles se développe, en effet, et depuis fort longtemps, à partir d'ancrages territoriaux multiples et variés. Il se défie, qui plus est, sur le plan épistémologique, de toutes formes de réductionnisme méthodologique. Dans le champ de l'étude des arts et de l'esthétique la notion de « transnational » peine encore à faire concept, bien qu'elle nous semble être utile à la description de phénomènes bien réels. Nous nous permettrons ainsi de tracer quelques lignes de réflexion le long desquelles l'engager plus avant dans cet espace épistémologique. Nous nous appuierons pour ce faire sur la manière dont les pratiques artistiques et de médiation des arts se transnationalisent à partir des sociétés arabes du Sud méditerranéen.

## 1 Transnationalisation de l'art

Le champ des arts et des pratiques de médiation des arts qui s'enracine profondément dans les sociétés des pays du pourtour sud de l'aire méditerranéenne se déploie simultanément à une échelle plus large. Une part de ses réseaux d'acteurs et de production artistique opère en effet dans un espace tout à la fois transculturel et transnational

Les productions artistiques sont ainsi nombreuses à suivre les réseaux de mondialisation des mondes de l'art et à s'engager dans les flux de globalisation culturelle de l'art qui s'y

écoulent. Avant de s'imposer comme des « mediascapes[1] », elles passent par un réseau dense d'acteurs et de lieux, privés ou publics, dont des industries culturelles de dimension planétaire et des canaux plus alternatifs, mais aussi des institutions nationales et des officines publiques de la diplomatie culturelle internationale, qui produisent des objets artistiques en tous genres, les mettent en circulation et leur servent d'instances de réception et de légitimation. Dans le domaine des arts plastiques[2], nous pourrions penser au réseau que forme la myriade de réseaux professionnels de l'art et de la médiation des arts qui s'active à l'échelle du Maghreb et du Machrek, le Louvre Abu Dhabi, auquel s'ajoutera bientôt le Guggenheim d'Abu Dhabi, les foires internationales d'art contemporain (Beirut art fair, à Beyrouth, Art Dubaï, à Dubaï, Abu Dhabi art, Abu Dhabi...) et autres biennales (Sharjah biennal, Dream city...), expositions annuelles (21,39 Djeddah Arts, en Arabie Saoudite...), centres d'art... qui sert d'infrastructure aussi bien à un marché de l'art contemporain arabe, qu'à un marché arabe de l'art contemporain[3]. Ce qui est évidemment sans compter l'ancrage de ces réseaux déjà denses sur ceux de tous les autres continents.

Ces dispositifs d'acteurs, de hauts lieux et de grands moments culturels sont régulièrement suspectés de faire le jeu du marché capitaliste de l'art et des appareils de pouvoir en place. S'ils instrumentent effectivement les arts à des fins de propagande idéologique – le plus souvent sous la forme d'un *soft power* – et d'exploitation marchande, de maîtrise des subjectivités individuelles et collectives, et, bien sûr, de stimulation des flux libidinaux par le divertissement culturel, leur action ne se limite pas à ces logiques de souveraineté, de discipline et de contrôle politique et économique. Elle participe, par la formation et la conformation de pratiques culturelles et d'objets artistiques à des goûts et des symboles érigés en valeurs culturelles dominantes, d'une part, et, par la production, très concrète, de manières de penser, d'agir et de sentir, que ces pratiques et ces objets artistiques rendent souhaitables, d'autre part, à un ajustement des individus, les uns par rapport aux autres[4]. De manière à ce que le sujet contemporain qui en est la cible s'éprouve dans l'extériorité d'une trans-citoyenneté aux allures latitudinaires, mais qui est, en réalité, largement déterminée par des savoirs préconstitués et des pouvoirs dominants.

Les formats culturels de diffusion de l'art – biennales, foires et autres festivals internationaux – en se propageant, s'imposent comme la ou les normes de l'expérience sensible de l'art. C'est le cas de la conception architecturale des musées eux-mêmes, du Louvre Abu Dhabi conçu par Jean Nouvel au Guggenheim Abu Dhabi signé par Frank Gehry, qui impose implicitement ce qu'est un musée du XXIe siècle. Quant aux formes artistiques qui s'écoulent le long de ces canaux, elles s'annoncent déjà, ou continuent de s'imposer, comme ce qui compte ou comptera dans la collection imaginaire de ce réseau mondial des grands musées de l'histoire de l'art et du contemporain. Cette diffusion, pour ne parler que des arts plastiques, scelle, certes, l'alliance entre des musées, perçus encore récemment comme des instances de démocratisation de l'art, et des salles internationales

1 Sortes d'images du monde créées par les médias de masses dont nous devons la conceptualisation à l'anthropologue A. Appadurai. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.

2 Catherine Choron-Baix, Franck Mermier (sous la dir. de), « L'émergence de nouveaux marchés de l'art », in *Transcontinentales : sociétés, idéologies, système mondial* [En ligne], nº 12-13, 2012. URL : [https://journals.openedition.org/transcontinentales/1311], consulté le 05 mai 2018 ; Yves Gonzalez-Quijano, « L'art arabe contemporain : du Charybde de la tutelle étatique au Scylla du marché », in *Le Monde diplomatique*, 2011, p. 85-88.

3 Safia Belmenouar, « Art contemporain arabe », in *Transcontinentales* [En ligne], 12/13 | 2012. URL : [http://journals.openedition.org/transcontinentales/1317], consulté le 05 mai 2018.

4 Nous pourrions dire qu'elle relève d'une bio-politique.

de vente – comme Sotheby's et Christies, respectivement installées à Dubaï et Abu Dhabi – ou des biennales et des foires d'art contemporain. Mais elle impose surtout ce qu'est et ce que doit être un chef d'œuvre, une pratique culturelle ou un objet artistique contemporain.

Une telle situation doit aussi bien éveiller notre attention quant à la diversité artistique effective que de tels phénomènes soutiennent réellement, que nous interroger sur l'enrichissement culturel et humain que l'on peut en attendre à la faveur d'actions d'ouverture aux publics et de diversification de leurs profils sociologiques.

Contrairement à ce qu'affirment les thèses post-modernes à propos de ces phénomènes transculturels et transnationaux, la globalisation culturelle de l'art n'a donc rien d'un phénomène dénué de pratiques réelles. La transnationalisation de l'art et des pratiques de médiation des arts, ce sont des réseaux d'acteurs, des lieux et de moments clairement identifiables qui se connectent et s'interconnectent par-delà les limites et les logiques des États nationaux[5]. Ce sont des pratiques culturelles et des objets artistiques bien réels qui s'effectuent, circulent et s'échangent. Ce sont des conceptions et des valeurs esthétiques pleinement efficientes qui s'y élaborent et qu'un certain nombre d'entre nous intériorisons. Ajoutons que ces dispositifs bio-politiques[6] ne procèdent pas d'un équarrissage radical de toutes les formes de singularités. Ils fonctionnent plus sournoisement comme un ensemble de totalisations culturelles assez lentes et progressives des productions artistiques afin de former un Tout-culturel, une matrice ou un cadre de l'expérience cognitive et sensorielle unidimensionnel[7].

C'est vraisemblablement ce qu'illustra la tenue de l'exposition *The future of a promise* lors de la 54e Biennale de Venise. Elle réunit 22 artistes provenant de 9 pays, du Maghreb au Proche Orient, en passant par le Machrek[8]. Alors que ces pays avaient jusqu'alors brillé par leur absence durant ce temps vénitien de l'art contemporain international, ils en devinrent, en 2011, l'une des principales attractions à la faveur des printemps arabes. Au dire de Lina Lazaar elle-même, alors commissaire de l'exposition, il ne s'était pas agi de tenir compte des différences de notoriété des artistes sur le marché de l'art, ni de leur localisation géographique au moment de l'exposition (certains artistes étaient en migration, d'autres réfugiés, d'autres encore originaires et enracinés dans leur société nationale ; ils avaient tous en commun d'être originaires du monde arabe). Toute son attention s'était, en revanche, portée sur leurs manières respectives de mettre en forme visuelle le politique, donnant ainsi aux spectateurs accès à des points de vue divers, voire divergents, sur les révolutions arabes. C'est ce marquage culturel explicite de procédés de création et de productions artistiques aussi divers que variés comme relevant d'un art révolutionnaire qui présida au choix curatorial.

De nombreux artistes, critiques et spectateurs s'interrogèrent à cette occasion sur la portée esthétique et existentielle d'un art du printemps arabe ou d'un art révolutionnaire arabe.

5 Et nous savons à quel point la fin des États-nations et des espaces nationaux est encore un horizon imperceptible.

6 « Le contrôle de la société sur les individus, écrivait Michel Foucault, ne s'effectue pas seulement par la conscience ou par l'idéologie, mais aussi dans le corps et avec le corps. Pour la société capitaliste, c'est la bio-politique qui importait avant tout, le biologique, le somatique, le corporel. Le corps est une réalité bio-politique ; la médecine est une stratégie bio-politique. » Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », in Michel Foucault, *Dits et écrits*, T. III, 1974, Paris, Gallimard, p. 210. Le lecteur peut également se référer à : Michael Hardt, Antonio Negri, « La production biopolitique », in *Multitudes* [En ligne], 2000/1 (n° 1). URL : [https://www.cairn.info/revue-multitudes-2000-1-page-16.htm], consulté le 05 mai 2018. Ou bien encore à Giorgio Agamben, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éd. Le Seuil, 1997.

7 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Études sur l'idéologie de la société industrielle*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968.

8 Ziad Abillama (Liban), Manal Al-Dowayan (Arabie Saoudite), Ahmed Alsoudani (Irak), Ziad Antar (Liban), Ayman Baalbaki (Liban), Lara Baladi (Liban), Fayçal Baghriche (Algérie), Yto Barrada (France), Taysir Batniji (Palestine), Abdelkader Benchamma (France), Ayman Yossri Daydban (Palestine), Mounir Fatmi (Maroc), Abdulnasser Gharem (Saudi Arabia), Mona Hatoum (Liban), Raafat Ishak (Égypte), Emily Jacir (Palestine), Yazan Khalili (Palestine), Ahmed Mater (Arabie Saoudite), Driss Ouadahi (Maroc), Jananne Al-Ani (Irak), Kader Attia (France) et Nadia Kaabi-Linke (Tunisie).

Un tel cadrage référentiel, d'une part, ne relevait-il pas de procédures de sémiotisation uniformisantes de l'art dans le monde arabe ? Ne se constituait-il pas, d'autre part, en une véritable machine surcodante qui désignait ce qui devait être perçu et surtout retenu comme le beau, le vrai et le bon art arabe ou de la révolution ? Confrontés à tous les principes vidéos, picturaux et photographiques éculés de l'art contemporain… qui représentaient la révolution ou, pour le dire autrement, qui relevaient d'un processus de sémiotisation de la révolution, les uns et les autres crurent voir une esthétisation de la révolution, plutôt qu'une politisation de l'art, et, *a fortiori*, de la vie sociale. L'avènement de l'« art du printemps arabe » ou de l'« art révolutionnaire arabe » en tant que catégories du jugement esthétique leur laissait en somme à penser que la révolution était à ce point finie et la pratique ou l'éthique révolutionnaire à ce point uniformes qu'un style artistique avait pu en découler.

Qu'ils s'accordèrent ou pas à remettre en cause cette esthétisation ou cette sémiotisation uniformisante de l'art dans le monde arabe, la recomposition transculturelle de l'art et la dynamique transnationale des mondes de l'art fonctionnèrent bel et bien comme un mode d'assujettissement du sujet contemporain. Les dispositifs d'acteurs, de lieux et de moments de l'art contemporain lui imposèrent l'idée d'un « art du printemps arabe » comme un savoir constitué et légitime, un Tout culturel, à travers lequel regarder ces objets artistiques. Bien que l'énoncé relevait d'un imaginaire culturel fantasmatique, il s'imposa dès lors comme le cadre *a priori* qui donne sens et forme à l'expérience cognitive et sensorielle de l'objet artistique.

Si tout communique, tout s'échange et tout circule dans les sphères transnationales. Si les valeurs esthétiques et les dispositions sensibles se combinent, se métissent et s'hybrident aussi bien que les formes et les matières artistiques, selon des logiques transculturelles. C'est qu'un enkystement de l'art dans un imaginaire culturel fantasmatique s'est produit. Que certains artistes, critiques et spectateurs entendirent résonner l'éthos de la révolution arabe dans l'esprit de l'art contemporain arabe. Que l'universalité des formes, des matières et des procédés artistiques ait permis à d'autres de se sentir tout à coup plus en affinité avec l'éthique et l'esthétique des printemps arabes. Nul n'en doutera. Il est tout aussi probable qu'ils aient été tous confrontés à la production et à l'hégémonie d'un Tout-culturel, qui, pour autant qu'il ait été fantasmatique, fut bien réel, c'est-à-dire efficient sur le plan de la production des subjectivités. À l'enkystement de l'art dans des Tout-culturels transnationaux, correspond toujours un empêtrement de la subjectivité dans une citoyenneté universelle illusoire. Quant aux productions artistiques, elles ne sont plus alors que l'ombre d'elles-mêmes : le résultat d'un surcodage culturel. Elles se présentent en apparence comme des systèmes de signes ouverts et différenciés, mais elles s'indexent en réalité sur la territorialité artificielle ou fantasmatique d'un cosmopolitisme banal[9] qui ne contrarie en rien la tendance propre à la globalisation culturelle de l'art sous la forme de modèles hybrides, métisses, world.

9 Ulrich Beck, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Pairs, Aubier, 2006 ; Ulrich Beck, *Pouvoir et contre-pouvoir à l'ère de la mondialisation*, Pairs, Aubier, 2003, p. 76.

## 2 Transnationalisation par l'art

À cette mondialisation des mondes de l'art et à la globalisation culturelle de l'art – perçues, à tort ou à raison, avec plus ou moins de contrastes esthétiques, éthiques et politiques, comme des phénomènes uniformisant –, correspond un régime du signe qui fonctionne de manière symétriquement inverse. Il dissimule assez mal, d'une part, l'angoisse d'appareils de pouvoir ou groupes sociaux face à ce qu'ils perçoivent comme une tendance à l'affaiblissement de leur souveraineté, de leur autorité et de leurs moyens de contrôle bio-politique. Il traduit, d'autre part, leur recours à l'art et aux pratiques culturelles pour mondialiser leur particularité.

Dans ce cas, comme dans le précédent, l'art se rabat sur un imaginaire culturel pour se transnationaliser. À la différence près que cet imaginaire, dont les pratiques artistiques et culturelles sont censées être l'expression, est le Tout d'un groupe assujetti à des origines et à des « causes entendues[10] ». L'art et les pratiques culturelles, en somme, se trouvent pris dans un double processus d'essentialisation et de naturalisation propre à ce groupe.

Le travail artistique de nombre d'artistes palestiniens éclaire avec pertinence un tel phénomène. Il relève d'un double recours au territoire. Un double codage culturel de l'art qui signe, d'une part, le refus de toute sémiotisation uniformisante, dans laquelle l'art palestinien perdrait de sa valeur identitaire, autrement dit sa référence nationale, et, d'autre part, le rejet de toute forme de soumission, y compris artistique et culturelle, à l'ordre social et politique dominant, perçu et vécu comme appareil idéologique impérialiste et colonial[11].

Nous nous trouvons ainsi en présence d'objets artistiques culturellement codés, plus ou moins conformes aux crédos de l'art contemporain, et que la critique qualifie unanimement d'« art palestinien ». De peintures explicitement engagées sur le plan artistique et politique, représentant la révolution palestinienne de 1965, la *nakba* de 1948, la résistance ou encore la continuité de la lutte et l'espoir national[12] sous la forme de symboles essentiels de l'identité palestinienne (chevaux au galop, drapeaux palestiniens, cartes de la Palestine, oliviers profondément enracinés, mosquée Al-Aqsâ...), à des réalisations non moins explicites politiquement et artistiquement, mais qui relèvent de procédés artistiques moins codés culturellement. Nous pourrions penser au travail de Sharif Waked, *Chic Point*, vidéo de 2003, dans laquelle les images d'un défilé de mode qui met en scène des tenues étudiées pour simplifier la fouille corporelle se superposent à des images documentaires, parfois assez crues, tournées dans des check-points[13].

Quelle que soit la prégnance de ce codage culturel de l'art, celles et ceux qui en goûtent les sensations, les associent immanquablement à des valeurs immémoriales et à des symboles

10 Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité*, Paris, François Maspéro éditeur, coll. « Texte à l'appui », 1972.

11 À commencer par celui qu'incarne l'État d'Israël.

12 Amanda Dias, « Peintres de Beddawi. Entre création artistique et engagement politique », in Nicolas Puig, Franck Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2007. Le lecteur trouvera également une bibliographie dans l'article que Marion Slitine a consacré à l'art palestinien. Marion Slitine, « Pratiques de l'art contemporain à Gaza : entre blocus et mondialisation », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 142 | déc. 2017. URL : [http://journals.openedition.org/remmm/10121]. consulté le 06 mai 2018.

13 Le travail de ce dernier pouvant être identifié, d'aucuns pourraient d'ailleurs lui en faire le reproche, à des formes et des pratiques artistiques déterritorialisées.

monumentaux : ceux, ici, de la cause palestinienne. Le culte qu'ils leur vouent leur confère en retour un sentiment d'éternité : celui d'une appartenance profonde au groupe. C'est un codage culturel de l'art qui n'est autre que l'expression transnationale d'une passion culturelle qui correspond à une tentative de globalisation d'une appartenance de groupe[14].

## 3 Sortir de l'alternative

La création artistique, du moins dans les pays du pourtour sud de la Méditerranée, se trouve ainsi prise dans une alternative. Elle se polarise entre une transnationalisation fantasmatique de l'art et une transnationalisation passionnelle par l'art. Dans le premier cas, l'art se consomme comme une altérité artificielle, perçue et revendiquée comme une fin en soi, alors qu'elle n'est que l'apparence sémiotique d'un vide : celui du marché des affectations et des perceptions globalisées. Dans le second cas, l'art demeure empêtré ou se voit renvoyé à des structures sémiotiques répétitives qui dissimulent assez mal un désir du groupe d'exister en tant que tel à l'échelle transnationale et de se reproduire, quitte à entraver et le sujet et l'art dans des chaînes de sémiotisation obsessionnelles[15].

Dans les deux cas, la transnationalisation de l'art et des pratiques culturelles relève de la production d'un signifiant, tantôt fantasmatique, tantôt passionnel, mais toujours obsessionnel et paranoïaque[16].

Une question, si ce n'est ontologique, du moins existentielle, se pose ainsi à l'artiste et tout autant aux acteurs culturels qu'aux spectateurs. Confrontés aux modes fantasmatiques et passionnels du transnational, est-il possible de penser l'art en rupture avec les formes variées de Tout-culturels ? Autrement dit, jusqu'à quel point, artistes comme spectateurs, critiques comme acteurs culturels, peuvent-ils accepter que la création artistique ait moins à voir avec l'éternité et l'infini artificiels d'une culture, qu'avec sa finitude ? Car, si l'art peut encore résister, ce n'est certainement pas en retournant l'une contre l'autre ces deux formes de déterritorialisation. C'est plutôt à travers sa capacité à créer une autre alternative encore, c'est-à-dire l'événement ou les circonstances dans lesquelles le sujet puisse expérimenter sa propre fin en tant que dépositaire d'une obsession de groupe (comme produit de la culture) et faire l'expérience de sa disparition en tant qu'individu structuré par un Tout-culturel fantasmatique (comme consommateur de sa ou de la culture). La question est évidemment d'autant plus cinglante que tout un chacun vit la perte d'identités ancrées comme une profonde tragédie et ressent son absorption dans des schèmes bio-subjectifs globalisés comme inévitable.

14 Une demande qui s'opère toujours, note Félix Guattari, comme une corporéisation obsessionnelle du groupe qui empâte la subjectivité et englue l'existence dans un imaginaire du groupe. Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité*, *op. cit.*, p. 164.

15 Ce que Marion Slitine identifie à raison comme des processus d'assignation. Marion Slitine, *op. cit.*

16 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux. *Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Dès lors, la question n'est plus tant de savoir en quoi les arts sont un espace transnational de liberté pour le sujet contemporain. Le sujet contemporain est partout, mais partout aliéné ! Les arts s'offrent à lui seulement comme un espace de liberté conditionnelle et comme un mode d'auto-consommation de soi sur le régime du créateur démiurgique ou du récepteur-roi. Nous nous demanderons plutôt en quoi et dans quelle mesure l'art peut encore exister comme une manière de fuir entre ces espaces transnationaux et transculturels. En quoi le théâtre, le cinéma, la musique, voire même les multiples formes de la médiation des arts, peuvent encore se proposer comme des eccéités résistantes ou des « spontanéités rebelles[17] » à même de réactiver une expérience humaine ? Comment, en somme, produire des films, des poèmes, des performances… et des modes de rapport à l'art qui fonctionnent tout à la fois comme des techniques de contre-effectuation des manières de penser, d'agir et de sentir au cœur des superstructures du marché et du pouvoir, et comme des modes de virtualisation de soi face à tous les micro-fascismes des fausses consciences contemporaines ?

L'enjeu des artistes et des acteurs culturels est esthétique et éthique. Il a pour nature, d'un point de vue esthétique, d'inventer des « polyvocités[18] » ou des « ritournelles[19] » sémiotiques qui font de l'objet artistique, non plus le corrélat passif de Tout-culturels fantasmatiques ou passionnels, mais un espace lisse et un temps pur : un événement constituant, plutôt que le phénomène d'une signifiance obsessionnelle. Il consiste, d'un point de vue éthique, à vivre ces évènements comme l'espace-temps de tous les nomadismes existentiels possibles ou le prédicat de modes existentiels indisciplinés.

Ils doivent, d'une part, contrecarrer tous les « délires d'interprétation » des signes propres aux machines capitalistes du marché international de l'art et aux appareils de pouvoir. Et, d'autre part, déjouer les « revendications[20] » des signes comme mode d'expression passionnel.

Si l'art et la médiation des arts peuvent encore s'effectuer et s'envisager comme un devenir-humain, ce sera donc à la condition qu'ils offrent de la résistance à toutes les tentatives d'extériorisation passionnelle (obsessions transnationales) et à toutes les tentations d'intériorisation dans des Tout-culturels (transnationalisme fantasmatique). Il reste ainsi à l'art et à la médiation des arts à se montrer rétifs à toutes les formes d'ordonnancement culturel des objets artistiques et des pratiques culturelles. Non pas en s'autonomisant de l'ordre culturel dominant[21], puisqu'il ne s'agirait alors que de générer un art pour l'art et des pratiques culturelles élitistes et élitaires, mais en développant des pratiques culturelles et artistiques qui « conjur[ent] la honte[22] » et répondent activement à l'« indignation[23] » par l'indiscipline et l'insubordination à toutes les formes d'ordre et de pouvoir.

Cela signifie que les objets artistiques et les pratiques culturelles doivent se détourner de toutes les formes de codage culturel, c'est-à-dire des chaînes associatives de significations

17 Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2013 (1re éd. 1990), p. 238.

18 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

19 Ce que G. Deleuze et F. Guattari définissent comme auto-position du créé, auto-mouvement, mouvement auto-poïétique.

20 Une distinction que G. Deleuze introduit dans son analyse des régimes de signes chez M. Proust. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 1964.

21 Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire,* Paris, Éd. Exils, 2000.

22 Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir », in Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990), *op. cit.* p. 231.

23 Stéphane Hessel, *Indignez-vous !*, Montpellier, Indigène édition, 2010.

binaires – eux/nous, orient/occident, global/local, universel/particulier, etc. –, et éviter de s'identifier à des modèles culturels surcodants et à des standards cosmopolites globalisés.

L'espace-temps de remise en cause des cadres sensibles et référentiels qu'ouvrent les cinémas palestinien[24] ou algérien[25], et dans lesquels ils plongent les rapports israélo-palestiniens, comme la vie réelle de l'Algérie contemporaine, en sont de bons exemples. On pourrait également citer la manière dont l'art, au Liban, des arts plastiques au théâtre, en passant par la littérature et la BD, pose la question de l'identité libanaise, tant culturelle que nationale, en renvoyant dos à dos l'auto-dissolution de la société libanaise dans le capitalisme avancé et l'absence d'un quelconque travail de construction politique et critique d'une mémoire et d'une culture commune. Des objets artistiques, et aussi bien des pratiques culturelles[26], qui, d'une part, dans un effet artistique ou culturel, autrement dit, du côté de la matière même d'être de l'objet artistique et de la texture des actions culturelles, font fonctionner les sens et les signes de manière à excéder toutes les perceptions communes. Mais aussi des objets artistiques et des pratiques culturelles qui, dans un effet existentiel, c'est-à-dire du côté de la vie, prennent à contre-pied tous les sens et toutes les vérités pour profaner les représentations individuelles et collectives culturellement légitimes.

Ces objets artistiques « partiels[27] » et ces pratiques culturelles « transitionnelles[28] » plus qu'ils ne décrètent la vérité sur… ne la cherchent dans… l'art et la vie, la font s'avancer sur des sentiers inhabituels et jusqu'à ce qu'elle se trouve en rupture avec toutes les situations énonciatives codées et surcodantes, c'est-à-dire coupée de toutes les chaînes signifiantes culturellement déterminées. Ils soumettent, en somme, le sujet à toutes les formes possibles de ruptures asignifiantes vis-à-vis de l'art, de la culture, du présent, de l'histoire, de l'identité, des consciences… Une double perte qui prive, certes, le sujet de quelques vérités rassurantes et profondément intériorisées, mais qui le dés-assujettit des Tout-culturels fantasmatiques et passionnels. Une double perte qui l'engage dans un espace-temps décodé, lisse et pur, celui de l'objet artistique, qui se fait dès lors le creuset de subjectivités inédites, dépersonnalisées, pluralistes et hétérogènes, ouvertes et répondant à toutes les connexions indéterminées possibles, multicentrées et transversales : nomades et polyvoques.

Face aux développements transculturels et transnationaux de l'art et de leurs mondes, soumis à tous les fantasmes et autres passions, les seules alternatives artistiques et culturelles possibles relèvent du dégagement de plis ou d'espaces-temps, c'est-à-dire de déplis[29], à partir desquels tous les flux sémiotiques et existentiels peuvent se trans- et se méta-connecter[30] au-delà de toute réduction à de quelconques expressions passionnelles et intégrations fantasmatiques.

24 Un court-métrage comme celui réalisé par Ehab Tarabieh *et al., Smile and the world will smile back* (Israël/Palestine, 2014, 21 mn) en donnerait une parfaite illustration.

25 Comme par exemple les films de Tariq Teguia. Gilles Suzanne, « Régimes de la critique cinématographique et fonction critique de l'image. Quelques éléments de réflexion sur la nouvelle vague du cinéma algérien », in *Incertains Regards*, hors-série consacré à « La critique, un art de la rencontre, origine du geste II », Presses universitaire de Provence, à paraître 2019.

26 À l'image du *Freedom Theatre* de Jénine, en Cisjordanie [http://www.thefreedomtheatre.org/friends-supporters/france/] ou du théâtre *Shams* de Beyrouth [http://www.shamslb.org/].

27 On peut déduire des commentaires de G. Deleuze et de F. Guattari à propos des objets partiels que l'objet artistique, en tant qu'eccéité, est avant tout un degré d'intensité ou cette part de réel qui advient dans l'espace-temps de l'expérience. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 390.

28 Nous pourrions, dans le sillage de Félix Guattari, définir les pratiques culturelles ou de médiation des arts comme des machines qui coupent les structures (par exemple institutionnelles) dans lesquelles elles sont prises pour développer un contre-point ou un contre-champ qui leur permet de leur échapper et de réintroduire de la subjectivité sociale. Félix Guattari, « Machine et structure », in *Félix Guattari, Psychanalyse et transversalité*, *op. cit.*, p. 246-247.

29 G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

30 Gilles Suzanne, « Faire et défaire le langage », in *Incertains Regards* 7, Presses universitaire de Provence, 2017.