

Noa Roei est professeure assistante en littérature comparée et analyses culturelles à l'Université d'Amsterdam ainsi que chercheuse associée à l'Amsterdam School of Cultural Analysis. Son livre *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art and Visual Culture*, a été publié en 2017 aux éditions Bloomsbury.

Sophie Coudray - Dans votre livre *Civic Aesthetics*, vous fondez votre analyse sur le terme de « militarisme civil » (*civilian militarism*). Pouvez-vous expliquer ce concept et les raisons pour lesquelles il vous paraît pertinent dans le cadre de votre travail sur l'art et la culture visuelle israéliens ?

Noa Roei - Le terme de « militarisme civile » a été introduit par l'historien militaire Alfred Vagts à la fin des années 1950 afin de décrire une sous-catégorie du militarisme dans lequel des agents de la fonction publique sans aucune formation ni affiliation militaire, s'inscrivent dans le prolongement des politiques militaristes. Quelques décennies plus tard, les sociologues israéliens Uri Ben-Eliezer et Baruch Kimmerling ont tous deux élargi ce terme pour définir un phénomène culturel dans lequel le conflit et la guerre sont envisagés comme faisant inévitablement partie de la vie quotidienne. Dans son essai de 1993, Kimmerling a renforcé le discours de cette thèse : il explique que le militarisme israélien constitue un principe organisationnel central de la société israélienne, dans laquelle les pratiques institutionnelles et culturelles sont organisées autour de la gestion d'un conflit externe élargi, qui est envisagé comme un aspect évident et naturalisé de la réalité. Son travail a été particulièrement influent et a mené à de nombreux travaux présentant divers aspects de « l'esprit militaire » collectif - incluant des études portant sur les politiques israéliennes en matière de militarisme, d'éducation, d'économie, de géographie, de hiérarchies de genres et plus encore. Dans mon étude, je rejoins ces chercheurs en examinant l'expression de ce militarisme civile (l'estompement des frontières entre les domaines civil et militaire) au sein des arts visuels et de la culture. J'examine également le potentiel de l'art visuel à produire une critique de ce phénomène.

Comment les arts visuels et productions visuelles en général contribuent-ils à « naturaliser » les valeurs militaires au sein de la société israélienne ?

Une quantité incroyable de productions culturelles en Israël, des peintures et photographies aux films, en passant par les séries télévisées, les livres, les chansons et les objets appartenant à la culture populaire comme les souvenirs commerciaux et touristiques, comportent une dénotation militaire. Souvent, leur thème n'est pas lié au champ militaire, mais des caractéristiques militaires apparaissent en arrière-plan : la figure d'un soldat, un slogan militaire, un contexte militaire et ainsi de suite. Cette myriade d'imageries militaristes ne sous-tend pas nécessairement une façon de penser militariste en tant que telle, certaines de ces références sont même critiques envers les mentalités militaires. Cependant, dans mon livre, je défends l'idée que l'ensemble de ces éléments contribue à l'effacement des frontières entre la réalité civile et militaire, du fait qu'ils entretiennent une vision du monde dans laquelle les aspects militaires se mélangent inextricablement à la vie civile quotidienne ainsi qu'à la culture.

Vous écrivez que « l’occupation permanente du territoire palestinien joue un rôle important dans la définition des modes d’autoreprésentation israélienne, à la fois à l’intérieur et à l’extérieur ». Pouvez-vous en dire davantage sur ce point fondamental ?

Aucune analyse du militarisme civil israélien ne peut être complète sans s’atteler à l’autre figuration d’Israël, à savoir la Palestine. Bien que la majorité des chapitres de cet ouvrage ne porte pas directement sur le conflit israélo-palestinien, ce conflit sert de contexte sous-jacent pour l’ensemble de l’étude. L’état d’urgence permanent dans lequel se trouve Israël ainsi que les guerres menées contre les pays voisins ont souvent été évoqués comme explication du rôle considérable que le secteur militaire joue dans l’éthos israélien. Cependant, dans mon étude, je tiens à mettre en avant le fait que ce rapport n’est pas à sens unique. Je suggère que l’« esprit militaire » n’est pas seulement une *conséquence*, mais aussi un *élément déclencheur* des manières dont Israël aborde les questions culturelles, sociales et politiques, ce qui inclut la façon dont les Israéliens et les Palestiniens sont imaginés, représentés et finalement traités au sein d’une sphère culturelle militarisée. Dans cette perspective, déstabiliser le regard (*gaze*) militaire constitue une étape nécessaire à l’ouverture de nouvelles possibilités d’identification et d’appartenances.

Pouvez-vous expliquer comment les corps masculins sont érotisés et aborder les liens puissants qui lient cette érotisation à l’affirmation d’une masculinité hégémonique, mais aussi à une forme d’homonationalisme ?

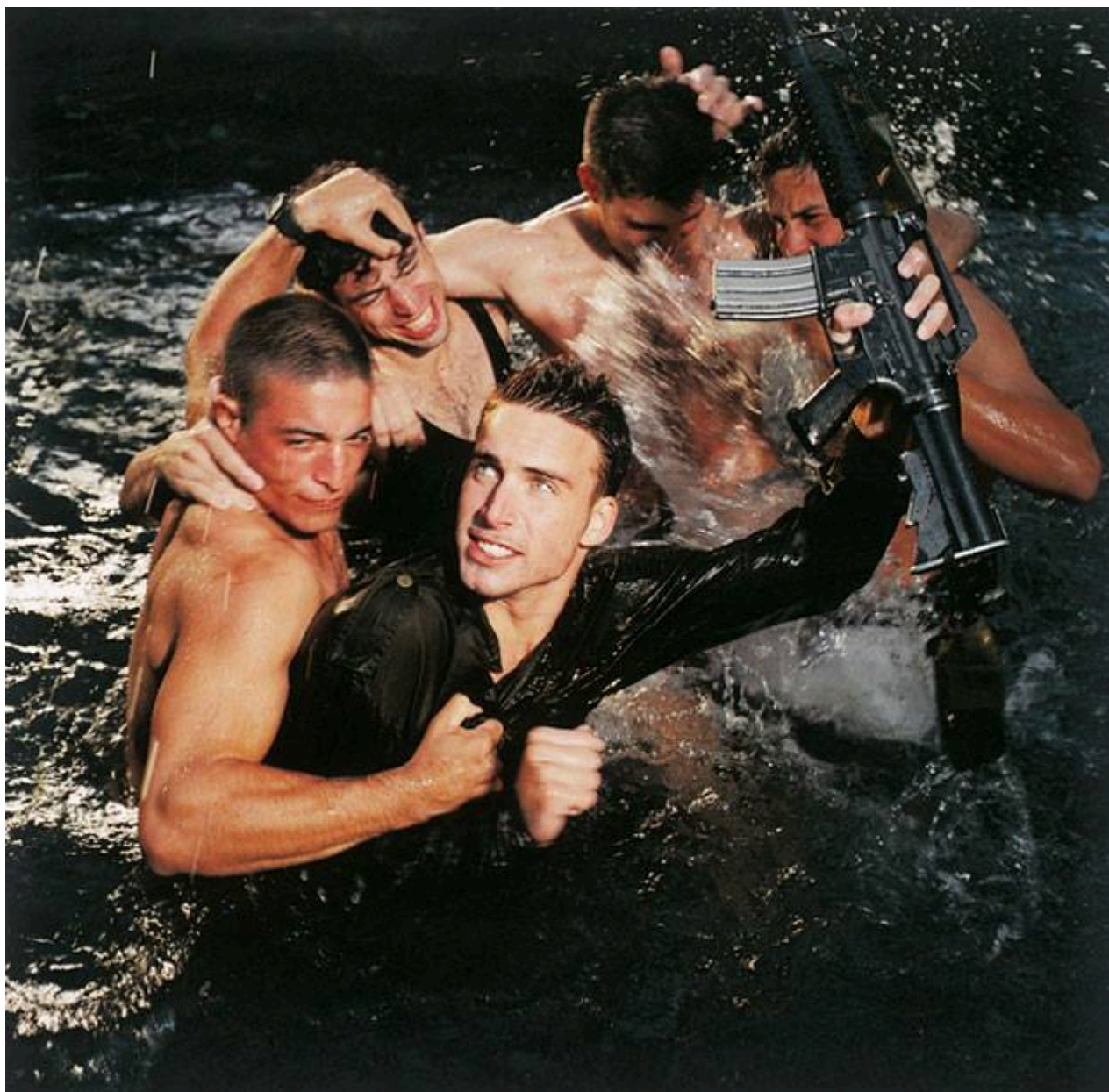
Un thème récurrent de l’art contemporain israélien, particulièrement répandu dans les années 1990, est la question du genre interrogé à travers des thématiques militaires. Un exemple célèbre à cet égard est la série *Soldiers* d’Adi Nes, composée d’une douzaine de photographies magnifiquement mises en scène et manipulées numériquement, de figures masculines quelque peu érotisées. Cette collection a souvent été interprétée comme un élément en faveur de la visibilité et des droits sociaux des gays du fait qu’elle reconsidère sous un angle critique le mythe national d’une masculinité idéale machiste. La collection, suscitée par la révocation d’un soldat qui brandissait le drapeau arc-en-ciel tout en portant un uniforme militaire au cours de la Gay Pride, est néanmoins concernée par la marginalisation de la communauté gay et queer d’Israël, ainsi que par la position de celle-ci vis-à-vis de l’image du soldat qui incarne l’idéal de citoyenneté.



Le soldat fonctionne comme un symbole de la masculinité hégémonique dans la société israélienne, et est souvent utilisé comme critère non officiel afin de déterminer les degrés de citoyenneté : la distance ou la proximité que chacun entretient avec la masculinité à caractère combative (*combatant-type*) sert de mesure pour déterminer les droits matériels et symboliques que chacun reçoit. La sociologue Orna Sasson-Levy a beaucoup écrit sur ce sujet et a montré comment des identités non hégémoniques qui sont également concernées par le service militaire, à l'instar des femmes, des hommes juifs originaires du Moyen-Orient, des Druzes et des membres de la communauté LGBTIQ, renégocient fréquemment leur statut social à travers leur service militaire. Dans ce contexte, la série *Soldiers* de Nes s'inscrit dans une lutte pour l'égalité sociale, de genre et ethnique, de même qu'elle vient questionner la masculinité hégémonique dans la société israélienne.

Cependant, lorsqu'on l'analyse du point de vue du militarisme civil, il devient clair que cette série ne questionne pas le besoin initial de façonner les masculinités et féminités israéliennes dans des termes militaires. Ce cadrage militaire de la sexualité queer court involontairement le risque de promouvoir ce que Jasbir K. Puar nomme l'« homonationalisme » — la collusion entre l'homosexualité et le nationalisme. Puar explique que les sujets queer sont souvent soumis à une normalisation à

travers — plutôt qu'en dépit de — leur « déviance ». Leur écart vis-à-vis des standards de la masculinité hégémonique est accueilli et salué au prix de la disqualification, dans l'imaginaire national, des différentes races et sexualités. Bien que cela serait injuste de ne lire la série *Soldiers* de Nes qu'à travers la critique de l'homonationalisme de Puar, sa thèse peut en partie expliquer l'accueil institutionnel de ces œuvres. Quand la question queer est explorée à travers la figure du soldat plutôt que contre celle-ci, cela contribue inévitablement à diffuser ainsi qu'à renforcer une norme militaire : des personnes cherchant à définir leur identité nationale dans des termes civils ne pourraient pas participer à ce débat et sont en fait réduites au silence par celui-ci.



Quelle est la place des femmes soldats dans l'art israélien ? De quelles façons leurs images sont-elles « utilisées comme instruments visuels pour la légitimation d'un éthos égalitaire » (p. 56) et quel rôle cela joue-t-il dans la

naturalisation des valeurs militaires au sein de la société civile ?

La société israélienne se targue d'être égalitaire lorsqu'il s'agit du service militaire obligatoire. Les femmes comme les hommes servent dans l'armée israélienne, et ce, depuis sa création ; les femmes soldats font partie de l'éthos national et leurs représentations ont également façonné un canon esthétique. Chava Brownfield-Stein a mené une étude détaillée des représentations des femmes soldats dans les photographies officielles d'État de la fin des années 1940 à la fin des années 1960 afin de montrer que les représentations des femmes soldats attirent souvent l'attention sur leur sexualité féminine. L'incidence des représentations érotisées des femmes soldats se différencie cependant dans une large mesure de celle de leurs homologues masculins. Celle-ci n'est en rien critique et œuvre à les exclure du contrat social fraternel.

Plusieurs études sociologiques ont montré que, en dépit de l'éthos égalitaire, l'armée israélienne reste un lieu de maintien et d'alimentation des différences et hiérarchies de genre. La plupart des femmes remplissent un rôle de secrétariat ou d'auxiliaire, et sont exclues de nombre des fonctions militaires les plus « prestigieuses » ; les femmes servent pendant une période moins longue et peuvent être exemptées du service militaire en fonction de leur statut marital ou parental. Ces différences ont des conséquences à la fois matérielles et symboliques, de même qu'elles contribuent à perpétuer le stéréotype des femmes comme subordonnées.

Un autre effet de l'imaginaire érotique de la femme soldat dans les photographies officielles d'État depuis les premiers temps de l'État-nation, selon Brownfield-Stein, est que cela vient souligner les dimensions plaisantes du service militaire lui-même. Ces photographies ont considérablement contribué à la fascination de la société israélienne pour l'armée israélienne, en présentant l'espace militaire comme chargée d'un imaginaire érotique. Il est important de noter que les représentations de femmes soldats comme des agents des Forces de défense d'Israël érotiques, désirables, n'appartiennent pas au passé : malgré le fait que, ces dernières années, les femmes aient été autorisées à prendre part à certaines fonctions dans les combats, les représentations des femmes combattantes dans les médias restent tout autant genrées et sexualisées.

L'un de mes exemples favoris est le numéro de juillet 2007 du magazine masculin américain *Maxim*, qui comportait un article présentant des mannequins israéliennes dans des maillots de bain et tenues militaires. Ces dernières étaient présentées comme d'« anciennes femmes soldats israéliennes » et louées pour leur capacité à « démonter un Uzi en quelques secondes », à donner des ordres aux hommes soldats autour d'elles, ou pour avoir accompli des tâches « top secrètes ». L'idée de l'article venait clairement du consulat israélien à New York et faisait partie de sa campagne visant à améliorer l'image d'Israël aux États-Unis...

Vous fondez votre étude des représentations de paysages sur les écrits de Benedict Anderson portant sur la cartographie dans les contextes coloniaux et nationalistes. Pouvez-vous expliquer de quelle façon les réflexions d'Anderson peuvent s'appliquer aux productions artistiques en ce qui concerne

L'occupation du territoire palestinien ?

Pour Anderson, la cartographie faisait partie d'une entreprise de création d'un concept cohérent du sujet colonial (puis, plus tard, national). Il aborde la cartographie comme paradigme des opérations militaires et administratives et analyse les cartes du Sud-est asiatique du dix-neuvième siècle comme des affirmations du pouvoir ayant contribué à façonner la manière dont l'État colonial a imaginé ses dominions. Selon Anderson, la forme géographique de l'État-nation est une forme clé de l'identification nationale : les frontières nettes, sans ambiguïté et immuables délimitées sur une carte deviennent le logo de la nation. Ce qui est bien évidemment intéressant à cet égard dans le cas d'Israël, c'est le fait qu'il n'y a pas de frontières claires et définitives. Par conséquent, en s'inscrivant dans la lignée d'Anderson, on peut suggérer que l'identité israélienne — et Israël lui-même sur ce point-là — est encore prise dans un processus de fondation. Si l'on se place dans cette perspective, l'intensité des affects investis dans la Ligne verte, par exemple, devient évidente, et la ligne est montrée comme l'emblème autour duquel prennent place les luttes identitaires. Il n'est dès lors guère surprenant qu'il soit fréquemment fait référence aux frontières instables d'Israël dans l'art israélien et palestinien. Dans mon livre, j'analyse particulièrement les œuvres de David Reeb et David Goss, mais il en existe beaucoup d'autres — Sliman Mansour, Mona Hatoum, Asim Abu Shakra, Joshua Glotman, Michael Drucks, Gal Weinstein, et bien d'autres encore...

L'un des éléments très intéressants de votre ouvrage concerne le fait que le cadre, mais aussi ce qui n'est pas visible dans l'image, mérite qu'on leur porte autant d'attention qu'à l'image représentée. Pouvez-vous développer ce point ?

En ce qui concerne la question du cadre, j'adopte la vision de Jacques Derrida à propos des *parerga*, ces détails qui semblent extérieurs à l'image — le cadre, le titre, la signature, la légende, etc. — et qui continuent de troubler l'ordre interne de l'interprétation et de l'appréciation de l'œuvre. Une œuvre d'art n'est jamais coupée du monde dans lequel elle a été créée et présentée, et ces éléments, qui sont extérieurs au cadre de l'image, requièrent d'être pris en considération dans l'analyse.

Cela inclut les structures dans lesquelles notre pensée des objets (d'art) et des sujets (politiques) prend place, des structures avec lesquelles il est très difficile d'entamer un dialogue du fait qu'elles restent souvent invisibles en elles-mêmes, hors de notre champ de vision. La métaphore des appareils de vision, comme les lunettes, les télescopes, etc., peut aider à éclairer ce point : nous regardons à travers ces appareils afin de voir, mais ils sont placés si près de l'œil qu'ils deviennent eux-mêmes transparents, qu'ils sortent de notre champ de vision. Dès lors, l'enjeu de l'image critique est de rendre visible l'appareil lui-même. C'est précisément l'objectif des œuvres que j'analyse dans mon travail — dans leur tentative de discuter non pas une idée ou un objet militaire, mais le militarisme civil lui-même, avec son caractère diffus, vague, expansif qui brouille les frontières entre le civil et le militaire — et que je soumetts à l'examen.

À la fin de votre livre, vous évoquez la position du spectateur et la question de l'adresse. Comment ces œuvres et productions visuelles que vous étudiez « s'adressent [—elles] aux spectateurs dans des termes militaires » ?

Ce que j'essaie de faire comprendre, c'est que les œuvres critiques ne sont pas par définition meilleures, ou plus saines moralement parlant, que n'importe quel autre objet culturel. Il s'agit d'un type d'images qui possède le potentiel de réfléchir esthétiquement des questions sociales. Les œuvres que j'étudie ne se situent pas en dehors des systèmes esthétiques et politiques qu'elles commentent, mais surtout, elles n'utilisent pas le cadre de la critique pour éviter d'admettre leur propre participation à ce système (ainsi que celle de leurs spectateurs). Bien au contraire, les moments de lucidité qu'offrent ces œuvres permettent justement le dévoilement de cette complicité, du fait qu'elles exposent leur participation aux mêmes genres, traditions et visions du monde auxquels elles essaient en même temps de s'opposer. En ce qui concerne le militarisme civil, ce que je voulais montrer, c'est que les perspectives civiques qu'offrent ces œuvres ne se présentent pas comme des dénonciations directes de l'imagerie militaire, mais plutôt comme des façons simultanées et conflictuelles de regarder, qui déstabilisent la revendication autoritaire du militarisme civile, le donne à voir et le soumet à l'analyse.

Un exemple de cela est l'œuvre de Dudu Bareket, *Self Portrait in the IDF Induction Centre*, que j'analyse en détail dans le premier chapitre. Dans cette installation, le public était invité à insérer des diapos de la photo d'identification en tant que soldat de Bareket, dans un projecteur qui les brûlait par surexposition tout en les projetant sur le mur. Cette œuvre dialogue en même temps avec la tradition historique complexe du (auto) portrait et avec un moment significatif, un rite de passage dans le développement de la jeunesse israélienne. Le dispositif remplace le soldat anonyme qui l'a photographié au centre d'admission par le visiteur du musée qui projette son image sur le mur et, de cette façon, conteste le détachement supposé du spectateur vis-à-vis du phénomène qu'il est en train d'observer ainsi que la distance présumée entre la galerie et le centre d'admission. Un autre exemple est celui de l'œuvre de Meir Gal, *Beit Hanina/Pisgat Ze'ev*, abordée dans le troisième chapitre, qui focalise l'attention sur les noms militarisés des rues de la ville, que le public retrouvera à l'extérieur, après avoir quitté la galerie, en rentrant chez lui. D'autres œuvres abordées dans mon livre sont très différentes, mais elles travaillent toutes avec et à travers un champ de vision militarisé, en mobilisant leur propre participation à celui-ci comme un outil d'analyse.

Entretien réalisé et traduit de l'anglais par Sophie Coudray.

Illustration : Gilad Ophir, « Necropolis Series », 1997.