

AOC

14 novembre 2025

Habermas, la femme de Loth et Gaza – sur « Hamishi Farah. Devant la douleur des autres »
Par Éric Loret

Au Frac Lorraine, l'Australien Hamishi Farah interroge notre rapport aux images de la souffrance. Entre portraits censurés et paysages minéraux de la mer Morte, l'artiste déploie un dispositif pictural conceptuel qui fait dialoguer la symbolique du martyr chrétien avec les impasses politiques de nos démocraties face à Gaza.

Trois expositions se partagent le 49 Nord 6 Est Frac Lorraine jusqu'en février 2026. L'une fait partie d'un programme lié au Grand Est. Cette saison, c'est Elise Grenois, née en 1992 et diplômée de la Haute École d'Art du Rhin, qui installe une sculpture de paraffine minimaliste, étincelante : le matériau fond, elle le réutilise pour d'autres œuvres. L'impermanence devient cycle.

Deux autres salles sont dédiées à Takako Saito, artiste japonaise Fluxus née en 1929 et malheureusement décédée deux semaines avant l'ouverture de « Tout se joue », exposition où l'on peut voir ses variations sur le jeu d'échecs et le diorama. Saito avait été monographiée en 2019 au CAPC de Bordeaux. On retrouve ici entre autres les instructions de *Silent Music* (2012), inscrites sur des châsses enfermant des aigrettes de pissenlit : « Faites-les voler dans les airs et attrapez-les ». La visiteur se a le (non) choix entre activer l'œuvre et la détruire : double injonction contradictoire, art conceptuel à unique tranchant duplice.

Quand on passe au troisième artiste, Hamishi Farah, Australien né en 1991 et installé à Berlin, on se dit que voilà un autre genre de conceptualité, présentant également quelques artefacts (deux huiles sur toile dans la première salle, six grands dessins en technique mixte dans la seconde) mais dont l'œuvre (le travail) repose sur un iceberg immergé : le discours et les intentions de l'artiste, sans lesquels les artefacts ne peuvent fonctionner et qui se concentre sur ce point : Israël est perçu par l'Allemagne comme une sorte de « happy ending » obligatoire aux atrocités perpétrées contre les Juifs. Par conséquent, le sort du peuple palestinien ou tout ce qui menace ce récit de rédemption est perçu comme une « menace existentielle à la compréhension que l'Allemagne a d'elle-même ».

« Devant la douleur des autres », un titre emprunté à Susan Sontag, s'ouvre comme un piège calme : deux portraits en couleurs isolés sur un mur immense et, sur celui d'à côté, trois retables et un buste de Christ du XVe siècle, empruntés au musée voisin de La Cour d'Or. C'est au premier étage du Frac, dans une salle filmée en permanence depuis 2004 par une caméra et dont les images sont retransmises en direct et archivées pour nourrir l'œuvre *Forever* de Dora Garcia. Les deux portraits proposés par Farah sont celui du philosophe Jürgen Habermas, figure de la réflexion sur l'espace public, et de Joe Chialo, responsable de la culture à la mairie de Berlin de 2023 à 2025. Mais sans une longue explication de texte, on ne fera pas grand-chose de ces informations.

À première vue, donc, on n'y voit rien, ou que du feu. Car justement, sous la lumière froide des cimaises, une dispute se joue – celle du regard, du pouvoir et du témoin. *Devant la douleur des autres*, essai testamentaire de Sontag (2003) questionne la pulsion de voir et le pouvoir des images de guerre. Elle y interroge la capacité de notre regard à transformer le choc visuel en mobilisation éthique, à dépasser l'empathie facile pour affronter la séduction archaïque de la violence. À travers la référence aux *Trois guinées* de Virginia Woolf (1938) et à l'histoire des conflits, Sontag repère que les images affaiblissent autant qu'elles réveillent, qu'elles sont aussi susceptibles de produire de l'indifférence qu'une révolte réelle. Farah, lui, reprend cette interrogation dans le champ de la peinture : que faire des images de la douleur quand toute image est déjà suspecte d'instrumentalisation ?

Si des retables sont mis ici en pendant des deux toiles de Farah, c'est qu'en montrant les martyres de sainte Agathe ou de Crépin et Crépinien, ils rappellent par leur cruauté tranquille combien l'art occidental a façonné un régime du visible où la souffrance devient vertu, où le sang sanctifie. Farah interroge ce modèle à l'aune de notre temps, où l'image du supplice (exhibée ou censurée) demeure l'un des outils médiatiques les plus puissants de la domination symbolique. Ce passage de la douleur, du modèle chrétien à l'outil de légitimation politique, est l'un des axes majeurs du parcours : la transformation de la souffrance, d'abord constitutive pour une minorité persécutée, en mécanisme stabilisateur d'un ordre hégémonique où certains corps deviennent éligibles à la liquidation.

Quant aux deux peintures, les portraits de Habermas et de Chialo (mais qui sont aussi étiquetés « sans titre »), on ne peut comprendre leur sens que si l'on sait que Chialo, en charge du multiculturalisme et de la cohésion sociale, est l'homme qui a voulu inscrire dans le règlement des institutions berlinoises la définition de l'antisémitisme proposée par l'IHRA, laquelle assimile toute critique de l'État d'Israël à une forme de haine raciale et interdit de fait toute référence au génocide à Gaza. Hamishi Farah en a fait les frais indirectement : à la Transmediale de Berlin au printemps, son portrait de Joe Chialo a été refusé, jugé « trop négatif ou trop proche d'une négativité trop écrasante pour être contenue dans la sphère publique », selon les termes rapportés par un article de ARTNews.

Farah a fait de cet épisode le point de départ de l'exposition du Frac Lorraine : comment transformer la censure en matériau constitutif de l'œuvre ?

Si Jürgen Habermas voisine Joe Chialo, c'est que sa théorie de l'agir communicationnel, selon Farah, est une autre version des contradictions allemandes : Habermas propose une « force sans violence du discours argumentatif », mais aussi une éthique de la discussion fondée sur le décentrement, la reconnaissance réciproque et la solidarité plutôt que la simple pitié.¹ Dans le contexte de l'exposition, ses théories apparaissent en tension : si l'espace public est miné par la censure et la sidération, comment faire advenir la discussion ? Farah montre ici, par l'exemple négatif, que la souffrance collective ne se répare pas seulement par la communication, mais exige la reconnaissance de la vulnérabilité et des contradictions qui traversent nos sociétés.

Comme chez Sontag, l'enjeu n'est plus de montrer mais d'interroger le cadre du visible : pourquoi certaines douleurs sont-elles montrables, et d'autres non ? Pourquoi certains corps ont-ils le droit d'être représentés comme victimes, et d'autres seulement comme menaces ? C'est ici que les retables médiévaux de la Cour d'Or prennent tout leur sens. Farah ne les expose pas comme des reliques mais comme des opérateurs de sens, des matrices iconographiques. Dans sa lecture, le martyr n'est pas un événement spirituel : c'est un dispositif de création de sens, un instrument de gouvernement des affects. Le corps supplicié, qui servait jadis de signe de résistance, se fait désormais emblème d'ordre moral. Cette mutation intéresse Farah parce qu'elle structure selon lui la modernité politique : le témoignage n'est plus un acte de vérité, mais un rituel de fidélité à une narration dominante.

Dans la seconde salle, six tableaux représentent deux formations de sel sur les bords de la mer Morte vus sous des angles différents. Il s'agit de deux piliers naturels, en Jordanie et en Israël, traditionnellement identifiés comme la « femme de Loth ». L'artiste les traite en format portrait, vertical, presque grandeur nature, conférant à ces masses minérales une présence humaine. C'est un renversement discret mais décisif : le paysage devient visage, le rocher devient témoin.

La femme de Loth, on s'en souvient, fut changée en statue de sel pour avoir désobéi à l'ange : elle s'était retournée pour voir la destruction de Sodome. Chez Farah, elle n'est plus la pécheresse curieuse, mais la témoin punie. Celle qui a voulu voir, et que ce regard même a condamnée. L'artiste fait de cette figure une métaphore de notre condition contemporaine : l'impossibilité de détourner les yeux de la catastrophe, mais aussi la paralysie qui en résulte. Être pétrifié, littéralement, par le regard porté sur la souffrance. Les peintures de la série *La femme de Loth* refusent toute dramatisation. Aucun corps, aucune explosion : seulement le silence blanc du sel, qui condense la sidération face à l'irreprésentable. Dans cet entre-deux, entre horreur et sublime, Farah fait de la peinture un espace d'impossibilité : non pas pour échapper au réel, mais pour témoigner de notre incapacité à le contenir.

Il faut bien sûr lire cette série à la lumière de Gaza et des débats qu'elle cristallise en Europe. Farah parle d'« assaut génocidaire », et de la manière dont la « réponse à cette réponse » – c'est-à-dire le discours justificatif occidental – déconstruit les cadres de pensée hérités du XXe siècle. Le langage moral de la démocratie libérale, né des ruines de 1945, s'effondre sur ses propres contradictions. Ses toiles, en ce sens, sont moins des représentations que des symptômes. La matière picturale – épaisse, mate, presque asphyxiée – semble refuser la brillance du spectacle. On songe à Gerhard Richter, à ses gris d'après Auschwitz, mais ici la couleur revient comme une pulsation réprimée. L'iconoclasme n'est pas total : Farah croit encore à la peinture, mais comme à un langage abîmé, qui ne peut dire que la ruine de ses propres conventions.

Le mot « témoin » revient dans tout le discours de l'artiste. Témoigner, pour lui, c'est accepter de se tenir à l'endroit exact où le sens s'effondre. Le témoin n'est pas celui qui sait, mais celui qui persiste à voir, même lorsque le regard n'apporte plus de savoir. C'est peut-être là la véritable filiation avec Sontag : une éthique du regard impuissant, non pour s'y complaire, mais pour en assumer la charge. Dans ses peintures, le témoin n'a plus de visage stable. Il est à la fois celui qui regarde et celui qui est regardé. Farah parle de « neutralité subjective » : un effort pour se retirer du tableau, laisser le sujet exister sans l'interpréter. Cette distance n'est pas indifférence : c'est une tentative d'universalité descriptive, au sens presque phénoménologique. La peinture devient un dispositif d'attention, une manière d'être avec (« devant ») le sujet plutôt que de le dominer.

Un autre mot-clé de l'exposition est « sidération ». Non pas simple émotion, mais régime perceptif. Devant les images de douleur, écrit Sontag, « l'horrible nous convie à la posture du spectateur ou du lâche, incapable de regarder ». Farah reprend cette tension : la sidération n'est plus l'échec de la représentation, mais la condition même du politique. Dans un monde saturé d'images, ne plus pouvoir réagir, c'est peut-être déjà résister à l'économie de la réaction. Ses tableaux ne cherchent pas à mobiliser, mais à suspendre. Cette suspension, pourtant, n'est pas muette. Elle parle d'un silence imposé : celui de la censure, du conformisme moral, de la peur de dire. Dans le contexte allemand, où toute critique d'Israël est immédiatement suspectée d'antisémitisme, l'artiste voit se rejouer une logique du martyr : la punition du témoin. La femme de Loth, encore une fois, devient le double de l'artiste : figée non pour avoir transgressé, mais pour avoir vu trop loin.

Le dialogue avec les sculptures médiévales ouvre peut-être un autre champ : celui de la survivance des formes sacrées. Aby Warburg aurait parlé de *Nachleben* : la persistance des gestes du corps chrétien dans l'imaginaire visuel moderne. Farah ne cherche pas à

¹ Lire entre autres Mathieu Berger, « Vers une théorie du pâtir communicationnel. Sensibiliser Habermas », *Cahiers de recherche sociologique*, 2017.

ironiser sur ces figures, mais à les recharger de négativité. *Ostentatio Vulnerum* (2021), son tableau montrant un Christ exhibant ses plaies, résume cette stratégie : reprendre les signes de la foi pour en extraire la part obscure, celle qui lie la beauté à la douleur, l'extase au supplice. Le peintre assume le potentiel « érotique » de la souffrance, mais pour mieux en révéler l'ambivalence : ce qui séduit dans la douleur, c'est moins la compassion que la promesse d'une pureté retrouvée.

Farah ne cherche pas à consoler. Il tente de penser ce que signifie encore « voir la douleur des autres » à l'ère des censures démocratiques et des guerres médiatisées. Son œuvre ne réclame pas de compassion, mais une responsabilité : celle du regardeur qui, sachant que toute image est piégée, choisit malgré tout de regarder. Peut-être alors faut-il comprendre « Devant la douleur des autres » comme une méditation sur la survie des images. Non pas leur persistance physique, mais leur survivance éthique : ce qu'elles nous obligent à faire ou à ne pas faire. Farah, en reprenant la langue morte du sacré, en y insérant la langue vive de la politique, rappelle que toute représentation est un champ de forces. Ce que nous voyons, et ce que nous refusons de voir, dit toujours quelque chose de nous.