



Appareil
Présentations de thèses

Adolfo Vera, *L'image politique : art et disparition*

Adolfo Vera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1491>

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Adolfo Vera, « Adolfo Vera, *L'image politique : art et disparition* », *Appareil* [En ligne], Présentations de thèses, mis en ligne le 24 septembre 2012, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1491>

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Adolfo Vera, L'image politique : art et disparition

Adolfo Vera

- 1 Soutenue le 31 mai 2012 à la Maison des sciences de l'Homme Paris Nord
Sous la direction du professeur Jean-Louis Déotte
- 2 Quand on arrive à l'entrée du bâtiment où se trouve le *Musée de la mémoire et des droits de l'homme* à Santiago du Chili, institution inaugurée en janvier 2010 par l'ex-présidente Michelle Bachelet, et qui a pour mission la conservation des documents relatifs aux violences que le pays a subi pendant les 17 années de la dictature de Pinochet, deux choix s'offrent à nous : s'introduire au musée par la porte qui donne sur le hall d'entrée et commencer la visite comme dans n'importe quel musée ; ou descendre dans une sorte de cave spécialement construite pour accueillir l'installation d'Alfredo Jaar « Geometria de la conciencia » (Géométrie de la conscience). En optant pour ce deuxième choix, le visiteur du musée entre dans une chambre minuscule dont la porte hermétique se ferme derrière lui. Deux ou trois minutes de totale obscurité s'ensuivent. Puis, progressivement, on commence à percevoir de la lumière, et des silhouettes à peine illuminées commencent à apparaître, jusqu'au moment où l'on se rend compte que la lumière provient justement de ces silhouettes qui rappellent celles qu'au XVIII^e siècle on produisait à partir de la technique du physionotrace. De chaque côté de la petite chambre, des miroirs produisent un effet de démultiplication des perspectives infinies, et tout d'un coup une quantité innombrable de silhouettes de visages apparaît. Après 5 ou 6 minutes, la porte s'ouvre, et nous sommes conviés à sortir.
- 3 Au-delà des critiques objectives que l'on peut – et que l'on doit – faire concernant une certaine volonté de *muséification* du passé récent du Chili, volonté que l'on peut vérifier dans la muséographie qui cherche en quelque sorte à faire apparaître les documents exhibés – des lettres, des documentaires, des enregistrements audiovisuels, des objets fabriqués par les prisonniers des camps avant de disparaître – comme autant de pièces d'un musée d'anthropologie ou des Beaux-Arts, nous avons souhaité commencer par une référence à cette installation de Jaar parce que, nous semble-t-il, elle représente bien la

situation des disparus dans ce que, à tort ou à raison, on nomme la « conscience nationale » d'un pays comme le Chili (cette conscience qui, selon nous, ne peut que décrire une géométrie fantomatique, et de ce fait s'annuler en tant que conscience classique, propre à la philosophie des lumières, vouée à la clarté et à la distinction des principes). En fait, Jaar a voulu « représenter » – et j'utilise des guillemets à dessein – les disparus de mon pays. Pour cela, il a repris les portraits que l'on peut retrouver accrochés en haut, d'un mur d'une énorme salle du musée, qui forment une sorte de mosaïque hors d'atteinte, et qui demeure pendant toute la visite comme suspendu dans le ciel. Il a également pris des photos des passants dans les rues de Santiago, qu'il a transformées en silhouettes tout comme les portraits des disparus. Jaar a donc bien compris le statut fantomatique des disparus, au même titre que les mères et les artistes argentins qui ont produit, en 1983, l'expérience esthétique-politique qui nous a tant occupé dans notre recherche, le *Siluetazo*. Comme l'on sait, lors du *Siluetazo*, les *Mères de la place de Mai* ont souhaité que les silhouettes qui représentaient leurs enfants disparus n'apparaissent pas comme des cadavres – il ne fallait pas les représenter sur le sol – tout en ne possédant pas de traits qui les feraient apparaître comme des vivants. À cela, l'installation de Jaar semble ajouter l'idée selon laquelle les disparus sont parmi nous, avec une réalité qui dépasse toute présence homogène déterminée selon une logique temporelle classique – continue et progressive – et qui s'ouvre donc à l'anachronisme, à la discontinuité et à la revenance. La « réalité », donc, des fantômes.

- 4 Un fait récent dans mon pays confirme, semble-t-il, cette « réalité » propre aux disparus. La nouvelle loi électorale selon laquelle désormais l'inscription aux élections est automatique – le service électoral reprenant les données du service équivalent à la préfecture de Police française – a créé une situation longuement commentée dans les journaux ces derniers jours : des centaines des disparus (ayant plus de 18 ans et n'étant pas officiellement déclarés comme des défunts) ont été inscrits automatiquement dans les registres électoraux. Il s'agit donc d'une confirmation absurdement dramatique de ce qu'on appelle, dans notre recherche, une « politique des fantômes », laquelle ne pourra plus être déterminée par la « présence » dans la place publique ou par la manifestation du tort lors des déclarations dans l'agora, mais par une existence dont l'ontologie nous a amené à développer longuement la question – esthétique et politique – de la spectralité. Cette politique implique donc que l'on doit compter avec les disparus comme avec ce « plus d'un » dont parle Derrida dans *Spectres de Marx*, c'est-à-dire, ceux qui viennent déranger pour toujours la temporalité de la *polis*, en la soumettant à la logique de la revenance, celle qui ne pourra plus jamais être déterminée par des concepts comme celui d'« apparition » ou de « présence ».
- 5 Mais revenons-en à l'installation d'Alfredo Jaar. La petite chambre où se produit l'expérience d'apparition fantomatique – et il ne faut pas oublier que dire cela est étymologiquement une tautologie, puisque le *phantasma* grec est l'origine d'« apparition » mais aussi de « fantôme » – se trouve dans une sorte de cave située sous le musée proprement dit. Au cours de notre recherche nous avons longuement développé l'idée (que nous avons puisé chez Abraham et Torok) selon laquelle le lieu des fantômes – dans ce cas, les disparus du Chili – est une crypte, lieu psychique où les objets incorporés et non introjectés (c'est-à-dire, mangés *en tant qu'objets* et non en tant que *représentations d'objets*) gisent comme les fantômes d'un autre. On pourrait donc émettre l'hypothèse que l'expérience que Jaar a souhaité faire vivre aux spectateurs de son installation est bien celle de cette crypte vécue comme la chambre noire où se constituent les images qui

configurent la géométrie fantomatique d'un pays. Une philosophie politique de la disparition exigeait donc une philosophie politique du fantôme, et donc une philosophie politique de l'image.

- 6 Mais avant de continuer avec ces questions théoriques, je pense qu'ici on pourrait s'octroyer le droit de parler plus personnellement. De ce fait une question s'impose : pourquoi une thèse en philosophie esthétique autour de la disparition ? Que pourrions-nous ajouter à ce que la sociologie, l'histoire, la science politique ont développé, en contribuant à la création d'une institutionnalité juridique qui puisse faire face aux crimes commis – dans mon pays et partout dans le monde où, depuis le début du xx^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, la disparition a été pratiquée comme stratégie de la terreur – ? Il semblait en tout cas évident que la philosophie – tout particulièrement celle de mon pays, le Chili – avait une dette, un rendez-vous manqué, envers cette situation dont la presse, et grâce à l'obstination héroïque et des fois « folle » des mères et des proches des disparus pour poser cette question : « où sont-ils ? », parlait au moins depuis bien avant que j'eusse commencé mes études en philosophie. S'agissant de cette question, il y a eu une date importante : 1997 ; cette année-là se tient, à Santiago mais également à Buenos Aires et au Brésil, un colloque organisé par mon directeur de recherche sur la question de la disparition politique. Nous-mêmes, étudiants de licence à l'époque, nous avons pu commencer à entrevoir que cette discipline qui chez nous consiste la plupart du temps à commenter des textes classiques, pouvait aussi se pencher sur ce « phénomène » si difficile à saisir et pour cela si inquiétant. Dans ce sens, au moins en ce qui concerne le cas chilien, et si l'on en croit ce que raconte Antonia García – auteure d'un livre important sur les disparus chiliens – dans le texte qu'elle a publié dans les actes du colloque, le sujet n'a pas du tout été facile à saisir, comme si quelque chose qui définit la disparition la rendait presque insaisissable, s'échappant toujours de la théorisation. Il ne s'agit pas de la si souvent – et pas mal de fois si injustement – signalée abstraction philosophique qui serait incapable d'observer (comme le ferait la sociologie par exemple) le monde et les faits sociaux. Nous n'avons pas manqué l'occasion de signaler que cette conception de l'observation et des « faits sociaux » est la moins indiquée pour s'approcher d'une réalité dont le caractère spectral bouleverse et l'observation et les faits (en bouleversant la communauté elle-même). Il y a donc quelque chose de plus profond dans cette difficulté des philosophes à parler de la disparition, quelque chose qui concerne le discours : la disparition met en crise d'une manière radicale la référentialité du discours. La philosophie doit donc s'approcher, autant que faire se peut, des phrases de témoignage, qui sont, comme le dit Lyotard, des phrases « en souffrance de leur événement », et nous avons ajouté : *en errance de leur événement, en revenance de leur événement*.
- 7 C'est bien ici que la réflexion autour de l'art, du cinéma et de la littérature s'avère une exigence philosophique. Pas uniquement – et ceci n'est pas l'une des moindres raisons – du fait que l'image met en jeu tous les rapports complexes entre présence et absence que nous avons mis en lumière à travers la problématisation de la notion de « trace », mais aussi parce que l'expérience esthétique, surtout quand elle se rapproche – comme c'est le cas dans presque tout l'art politique de notre époque – du document et de l'archive, est peut-être la plus à même de nous faire partager cette expérience de l'aveuglement et de l'interruption du sens qu'est le témoignage. Devrons-nous dire, par exemple en ce qui concerne l'Amérique latine, que les artistes ont été plus attentifs que les philosophes quand il s'agit de s'approcher – toujours en s'éloignant – de la disparition ? Peut-être. En tout cas, ce n'est pas la question la plus importante. On pourrait aussi dire l'inverse : c'est

parce que les artistes latino-américains ont lu, hors l'académie, certains philosophes (Walter Benjamin et Roland Barthes notamment) qu'ils ont pu penser et faire les œuvres qu'ils ont fait, pour témoigner de la disparition politique.

- 8 Mais la philosophie n'est pas de l'art. Même si l'on pourrait être d'accord avec Deleuze quand il signale que le but de la philosophie est la création de concepts, cela ne suffit pas pour identifier la pratique - pensée artistique à la pratique - pensée philosophique. Je dis cela puisque peut-être l'enjeu majeur, à mon sens, de la thèse que je présente ici, est d'essayer, avec les possibilités qui sont les miennes, de payer (si je peux m'exprimer ainsi) la dette de la philosophie latino-américaine auprès des disparus. Je pense que je ne me trompe pas si j'affirme qu'il n'y a pas grand-chose écrit sur la disparition en Amérique latine, en langage philosophique - dont la spécificité est peut-être celle de ne pas en avoir, à la différence du langage psychanalytique, sociologique ou historiographique (et bien sûr on trouve quelques textes importants dans ces domaines-là en ce qui concerne la disparition). Comment paye-t-on une dette en faisant de la philosophie ? Comment payer une dette à des fantômes ? En les pensant, en ne les oubliant pas. Mais les penser implique ici de mettre en crise la pensée elle-même, se dire (comme Hamlet lors de l'apparition du spectre de son père) : « The time is out of joint », « Le temps est hors de ses gonds », mais la pensée, elle aussi, est hors de ses gonds. Cela ne veut surtout pas dire penser sans rigueur, sans méthode. Au contraire, on pourrait dire, en se souvenant de la fameuse lettre de Rimbaud, que cette crise exige la rigueur la plus fine, la méthode la plus stricte. Mais je pense que c'est peut-être ici le moment de vous dire quelque chose que je n'ai pas osé signaler - par respect des conventions académiques - dans le texte que vous avez lu : en faisant cette thèse, j'ai essayé aussi de payer une dette auprès de moi-même, auprès du citoyen chilien que je suis. La seule manière que j'avais de payer cette dette - une dette, cela va sans dire, qui n'a rien à voir avec la culpabilité, qui n'est pas une « passion triste », pour le dire comme Spinoza - c'était pour moi de faire de la philosophie (je dois avouer que je ne sais pas faire grand-chose d'autre). Et cette exigence citoyenne peut aussi se résumer d'une manière benjaminienne : quand on appartient à des communautés où il y a tant de membres à qui on a nié l'humanité la plus basique (avoir le droit à un tombeau pour les disparus, avoir le droit au rite funéraire pour les proches), c'est-à-dire quand il y a des vaincus de l'histoire, un choix éthique et politique se présente : penser de leur côté ou pas, être de leur côté ou pas. Je pense que cette exigence s'est présentée aussi aux artistes qui ont voulu (comme l'a dit plusieurs fois Lyotard) inventer de nouveaux langages et de nouvelles surfaces d'inscription pour accueillir les phrases qui souffrent - et qui errent - de leur événement.
- 9 Mais il y a aussi des raisons plus puissantes qui expliquent cela : l'expérience esthétique, comme l'a bien montré Rancière, est par définition politique, du fait qu'elle met en évidence (en image) les partages du sensible - les rapports entre ce qui peut être dit et vu - à un moment donné et dans une situation historique particulière. Or, lorsque cette situation est celle d'une crise radicale et absolue à l'intérieur de ce partage - parce que ce qui doit être dit ne peut être vu que dans les conditions d'ambiguïté qui sont celles de l'inscription fantomatique propre à la trace - l'art doit, comme le dit Lyotard, « torturer la représentation ». En ce sens, l'art acquiert non pas un quelconque caractère thérapeutique (on est loin de la « mystique » d'un Joseph Beuys) mais la capacité d'accueillir ces affects non liés (sans corps, sans rite, sans surface d'inscription) qui errent comme des fantômes. Les artistes que nous avons considérés, Marcelo Brodsky, Gustavo Germano, Ana Tiscornia, Carlos Altamirano et d'autres essaient de donner une image

- l'imago était le portrait en cire que les romains portaient lors des funérailles des personnages importants - qui puisse indiquer que le lien social fondé sur la co-présence des agissants a été rompu pour toujours, et qu'il faudrait en inventer d'autres.
- 10 Cette invention ne peut donc être que politique, puisqu'elle implique une redéfinition du *socius*. C'est pour cela que ces artistes ont utilisé si souvent la photographie, puisque cet appareil, comme l'a découvert Benjamin, transforme la sensibilité, en la soumettant au jeu entre trace et aura qui met fin à une époque (classique) de la représentation. La photographie, qui transforme le monde en document et qui est en même temps à la base de la plupart des archives de la violence politique, a été l'appareil qui a témoigné avec les proches de l'existence des disparus. Il fallait donc reprendre les discours autour de la photographie et les redéfinir en considérant l'essence spectrale de notre époque (et c'est dans ce sens que nous avons voulu proposer un nouveau paradigme de pensée de l'appareil photographique, un paradigme spectral fondé sur la notion de « trace »).
- 11 Ici apparaît l'autre enjeu qui sous-tend cette thèse : on a voulu confronter la question de la disparition à ce qui détermine notre actuel partage du sensible : le développement, depuis une trentaine d'années, des technologies dites « immatérielles » par Lyotard. Ces technologies - le-técno-télé-pouvoir dont parle Derrida - contribuent à la crise du référent, et, en ce qui concerne le passage de l'image analogique au numérique, impliquent un resurgissement de la problématique du témoignage - question de la preuve et du simulacre - mais aussi celles de l'archive et du document. De là la question : quelle archive donc pour les disparus ? Les travaux de Germano, Tiscornia et Altamirano sont des exemples qui montrent comment l'art peut faire face à cette désarticulation de la communauté. Il fallait aussi produire une théorie de l'archive (que nous avons puisé chez Derrida) qui soit à la hauteur de ces développements technologiques. Et Derrida disait, en parlant de cela : « l'avenir est aux fantômes ».
- 12 Je dois avouer que je ne suis pas certain d'avoir réussi la partie. La philosophie, si elle est quelque chose, est un essai, un coup de dés dont on n'est jamais sûr de la destinée. Ce qui apparaît comme évident c'est que la disparition reste encore d'une funeste « actualité » (et je mets de gros guillemets à ce terme métaphysique si cher à nos habitudes télévisuelles), ne serait-ce que parce que la disparition continue à être appliquée en tant que stratégie de la terreur (en Amérique latine, elle est une pratique assez répandue en Colombie et au Mexique, cette fois au-delà de l'action de l'État ou d'un « totalitarisme » classique ; et on a pu observer récemment les images des mères qui portaient des photos de leurs enfants disparus en Libye). Or, la philosophie n'est pas, comme on le dit souvent avec un air méprisant, utile, dans ce cas, pour constituer un système juridique, une possibilité de cure thérapeutique, ou pour faire avancer une lutte militante en faveur des droits de l'homme (pour faire cela inutile de faire une thèse en tout cas). Si l'on veut reprendre encore une fois Derrida, on dira que la loi ou le droit ont un commerce avec le possible, alors que la philosophie essaie de penser l'impossible.
- 13 On n'a pas été, je l'espère, aussi ambitieux dans cette recherche. On a sans doute laissé de côté des philosophes, des écrivains, des films, des artistes. Mais il ne faut pas oublier que l'on parcourait un territoire peu exploré. Le résultat est, peut-être, de ce fait aussi spectral que le sujet.