

Le théâtre d'ombres : un instrument de la mémoire dans l'art contemporain

→ Par **Andreas Huyssen**,
Université Columbia, New York

Conférence prononcée le mardi
11 décembre 2012 à l'Albertine
[Bibliothèque royale de
Belgique] dans le cadre du cycle
de conférences et débats de
l'asbl Mémoire d'Auschwitz.

Ces dernières décennies ont connu l'émergence d'un art de la mémoire différent de celui présenté dans l'ouvrage de référence *L'Art de la mémoire* de Frances Yates¹. Les questions de mémoire politique, en particulier les cas traumatisants, ont été abordés dans les arts visuels et la littérature partout dans le monde et dans des contextes très divers. Il n'est pas surprenant de voir que les débats sur la Shoah et sa représentation artistique ont joué un rôle majeur dans la façon dont les artistes, non seulement aux États-Unis et en Europe, mais également en Afrique, en Asie, en Australie et en Amérique latine, ont utilisé la mémoire et l'oubli dans leur culture respective. Aujourd'hui, je voudrais parler de deux artistes de l'époque postcoloniale dont les œuvres traitent la question de la mémoire en s'appuyant sur une esthétique ambitieuse et un concept solide à travers le théâtre d'ombres qui leur est propre.

Le théâtre d'ombres a des origines géographiques étendues et une longue histoire. Indépendamment l'un de l'autre, ces deux artistes contemporains ont déployé le théâtre d'ombres, abordant les aspects ancien et universel de cet art. Chacun de ces deux artistes a inventé un moyen d'expression distinct qui s'éloigne délibérément des systèmes de vidéos technologiquement avancés et des pratiques d'art numérique, ou qui s'y oppose. Ils ont également gardé leurs distances avec ce qui a récemment été décrit comme une nouvelle esthétique relationnelle (Nicolas Bourriaud) qui, encore une fois, prétend effacer la frontière entre la vie et l'art. Dans les œuvres de Nalini Malani (née à Karachi en 1946) et de William Kentridge (né à Johannesburg en 1955), le théâtre d'ombres s'est transformé en un instrument de mémoire et d'intervention politiques ; ils en ont inventé des formes uniques, non pas pour représenter des passés traumatisants, mais pour créer un « éclair » de reconnaissance du passé dans l'« à-présent », comme pourrait l'exprimer Walter Benjamin. Ces productions véhiculent leurs thématiques politiques d'une manière telle qu'au moment du passage entre la fascination esthétique et la réflexion, le spectateur est poussé à penser à la mémoire politique, aux droits et à la politique économique d'une façon singulièrement nouvelle. La mémoire de la partition des Indes de 1947

et des décennies d'apartheid ainsi que leurs conséquences respectives déterminent ces compositions d'une façon telle que la forme même du théâtre d'ombres met en scène non seulement le contenu, mais aussi les structures de la mémoire, de l'oubli, de l'évasion. La théâtralité spectaculaire est attachée sensoriellement, et avec esprit, à une exploration rigoureuse et formelle de ce qu'une vision émotionnelle peut représenter dans la pratique artistique contemporaine. Les nouvelles réalisations des deux artistes ont d'ailleurs été sélectionnées pour la *documenta (13)* en 2012 : Kentridge avec une première version de son installation *The Refusal of Time* (« Le Refus du temps ») et Malani avec sa vidéo de théâtre d'ombres *In Search of Vanished Blood* (« À la Recherche de sang disparu »).

Leur technique du théâtre d'ombres, leur relation au modernisme européen en même temps associé aux traditions indiennes ou africaines, mais également l'étendue de leurs *praxis* (le théâtre, la représentation, l'installation, les supports visuels, la peinture et le dessin) fait d'eux des figures paradigmatiques pour toute discussion sur l'art et sur le rôle des moyens d'expression dans l'art contemporain. Je voudrais me concentrer sur le sens spécifique de ces œuvres qui, malgré leur différence, partagent certaines caractéristiques facilitant leur comparaison : Malani ainsi que Kentridge appartiennent à une génération dont l'expérience est façonnée par le colonialisme et la décolonisation. Leurs compositions portent sur les conséquences à long terme de traumatismes historiques (la partition et l'apartheid) toujours dans des formes esthétiques complexes plutôt que sous la forme de documentaires ou de théâtre d'agitprop.

Malani vient d'une famille sikhe de Karachi, forcée de quitter l'Inde à cause du chaos engendré par la partition. Kentridge est issu d'une famille de réfugiés juifs de Lituanie qui s'est installée en Afrique du Sud il y a plusieurs générations. La migration et l'exil font partie de leur passé. Tous deux se sont fait connaître grâce à des expositions internationales pendant les années 1990 à Kassel, Johannesburg et Istanbul. Dans le théâtre, ils se servent du spectaculaire, de la narration et de la figuration pour captiver leurs spectateurs. Ils utilisent également des modèles littéraires issus du modernisme. Alfred Jarry est pour Kentridge ce qu'Heiner Müller est pour Malani : des modèles à appliquer dans les contextes africain et indien. L'avant-garde européenne est présente dans leurs compositions sous forme de montage, bricolage ou d'appropriation libre, mais jamais comme idéal canonique ni comme scène nostalgique.

Néanmoins, la partie avant-gardiste de leur production n'est pas destinée à choquer et si le désir d'autonomie esthétique n'a pas disparu, la notion d'autonomie traditionnelle statique et unitaire y est radicalement remise en question. Autre point commun aux deux artistes, la perception qu'on leur a transmise d'une vie marquée par des violences passées qui ont éclaté à maintes reprises en Inde et en Afrique du Sud. Il est important de noter que ces deux artistes utilisent l'ombrage du théâtre d'ombres pour mettre en scène la faillibilité de la mémoire sans pour autant tomber dans le relativisme. Ils mêlent un montage avant-gardiste à leurs traditions de culture populaire respectives : la peinture sous verre et les Khaligats du XIX^e

(1) Frances A. Yates, *L'art de la mémoire* [1966], traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Gallimard, 1987.



© W. Kentridge

– Ubu, *Shadow Procession*, William Kentridge.

siècle chez Malani et le dessin au fusain, la gravure à l'eau-forte et des rendus expressifs de la vie de tous les jours chez Kentridge². Les deux artistes combinent ces modes de représentation très traditionnels en utilisant des technologies obsolètes : Kentridge utilise la technique du film en stop motion (il parle lui-même en plaisantant d'animation de l'âge de pierre) et Malani la projection de diapositives et des fonctions motrices simples qui font tourner ses cylindres en mylar. Tous leurs projets sont figuratifs et narratifs, postmodernes, mais toujours rattachés aux expériences classiques modernistes.

La liste des affinités est longue. Je me concentrerai maintenant sur deux compositions de théâtre d'ombres, *Shadow Procession* (« Le Cortège d'ombres ») de Kentridge (1999) et *In Search of Vanished Blood* de Malani (2012). Kentridge qualifie lui-même *Shadow Procession* de vestige de son travail sur *Ubu and the Truth Commission* (« Ubu et la Commission de la vérité ») (1996-1997)³. Dans cette production, les trois parties fonctionnent comme des compléments de l'action scénique et pourtant le film, de sept minutes, peut être considéré comme une composition à part entière reconnue en tant que telle dans les galeries d'art et les musées.

En 2001, lors d'une conférence intitulée « In Praise of Shadow », Kentridge a contesté le « mythe de la caverne » de Platon, affirmant que les ombres ont une valeur épistémologique pédagogique. Au lieu de nous présenter une vérité nue et transparente, elles stimulent l'imagination afin de combler les vides invisibles ou presque, un processus qui peut déclencher une insécurité ou une ambiguïté productive. Ainsi, elles nous apprennent à explorer les angles morts de la vision et de la connaissance. Les ombres favorisent, selon lui, la réflexion sensorielle et esthétique sur les façons de voir et l'inévitable dialectique de la lumière et de l'ombre⁴. La production d'images à travers l'art d'ombres est considérée comme un processus dialogique qui ne fait que stimuler l'imagination du spectateur pour qu'il comprenne quelque chose qui reste autrement compréhensible.

Les personnages de *Shadow Procession* errent dans un royaume d'indécidabilité. Nous ne savons ni d'où ils viennent ni où ils vont. En général, les processions et les marches ont toujours un objectif : le domaine du sacré ou son équivalent profane comme le progrès de la société, le combat contre l'injustice ou la recherche d'un nouveau lieu de résidence par les migrants. Après un siècle d'utopies et de colonialismes meurtriers, il n'est pas possible de citer un objectif pour cette procession, qui s'épuise simplement et prend fin. Il n'est jamais possible de déterminer tout à fait clairement si son objet est le deuil, la supplication, la fuite ou la protestation ; les différentes parties du film sont trop différentes les unes des autres. La musique

de la première partie est élégiaque, hymnique et répétitive. La voix de falsetto et le refrain mélancolique joué à l'accordéon par Alfred Makgalemele, musicien de rue de Johannesburg, sont lugubres et plaintifs. Mais puisque cette musique est basée sur la mélodie de l'hymne religieux « What a Friend We Have in Jesus » (« Quel ami fidèle et tendre nous avons en Jésus Christ »), elle contient aussi un moment d'espoir. La musique ainsi que les images expriment une situation d'apartheid dont la fin a déclenché une migration, une marche vers un avenir inconnu et dangereux. À moins qu'il ne s'agisse des ombres de ceux qui n'ont pas survécu à l'apartheid ? Une sorte de marche funèbre d'ombres fantomatiques vers l'au-delà ? En tout cas, un mineur pendu à une potence suggère quelque chose de ce genre. Deux autres silhouettes portent un corps, alors que d'autres marchent avec des prothèses, peut-être à cause de blessures à la suite de la guerre avec l'Angola. La fin de la première partie montre un groupe de personnes au dos courbé sous le poids de la ville qu'elles portent. Ce sont sans aucun doute les travailleurs noirs qui ont construit Johannesburg pour les colonisateurs dirigeants. Enfin, il y a les mineurs qui ont extrait l'or autour de Johannesburg et qui ont fourni la base de la richesse des colonisateurs blancs.

La deuxième partie de *Shadow Procession* est une sorte d'intermezzo qui offre une transition avant la procession de la troisième partie organisée très différemment. Nous y voyons le grotesque Ubu d'Alfred Jarry avec son chapeau pointu, vêtu d'une large cape noire, avec son énorme ventre et ses gigantesques mains qui ressemblent à des battoirs. Face à un écran allumé rappelant les débuts du cinéma, Ubu monte sur scène du bas de l'écran. Alors que le dictateur grotesque et scatologique de Jarry bouge d'une manière pataude au rythme du tambour, il claque un fouet et secoue son corps lourd en guise de rire inaudible. C'est Ubu esclavagiste et colonisateur. Des explosions et des cris se font entendre au début de cette séquence. Mais la vision et l'ouïe ne sont pas synchronisées. Nous entendons le claquement du fouet, mais ne le voyons pas. Nous voyons le rire, mais ne l'entendons pas. L'effet mélancolique des silhouettes accablées qui avancent lentement de la première partie devient une satire politique et burlesque. Pas besoin de se demander qui sont les victimes des coups de fouet.

La troisième partie est un retour à la procession, mais ce sont maintenant d'autres silhouettes qui traversent l'écran qui formait la toile de fond pour la pantomime d'Ubu. Cette procession est assez chaotique et accompagnée par des chansons enflammées de toyi-toyi et des slogans vus dans les rassemblements du mouvement anti-apartheid des années 1990. Des objets tels qu'une paire de ciseaux, un compas, un cachet ou un mégaphone sont anthropomorphisés et participent à la procession qui, dès lors, ressemble à une révolte

Shadow Procession, William Kentridge.



© W. Kentridge

d'objets : nouvel hommage au cinéma d'attraction. Une femme avec un foulard et un bâton de marche se retourne soudainement et attaque une dame de la haute société qui ressemble à une cafetière italienne d'expresso avec un couvercle. Un vrai chat qui s'étire comme s'il venait de se réveiller remplit la totalité de l'écran et un œil gigantesque qui regarde avec épouvante entrecoupe soudain la procession un instant, nous rappelant le *Chien andalou* de Buñuel. Une violence surréelle et anarchique menace le déroulement ordonné de la procession. La procession d'ombres précédemment mélancolique est devenue une *danse macabre* surréelle et chaotique. Elle nous montre d'autres personnages, des personnages blancs et leurs objets, mais qui bien sûr apparaissent comme des ombres noires également. Soudain, tout s'interrompt. Cette troisième partie pointe peut-être déjà du doigt le chaos social et les conflits de la période postapartheid. Rien ne suggère ici une transition vers la démocratie ou vers l'égalité entre Blancs et Noirs.

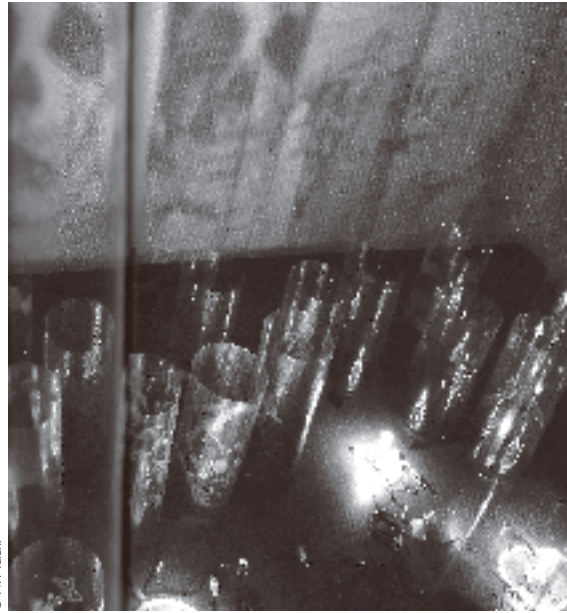
On ne comprend pas toujours ce qu'on voit et de quoi il s'agit, mais c'est précisément cela qui fascine le spectateur lorsqu'il essaie de saisir quel est cet être entre personnes et objets. C'est dans ce processus de vision et de compréhension que Kentridge veut faire entrer le spectateur. C'est une formation à l'insécurité et à l'ambiguïté qui suscite le doute entre ce que l'on voit et l'identité de l'objet vu. Ce processus est esthétiquement mis en scène de la même façon dans les trois parties de *Shadow Procession*

Les vidéos de théâtres d'ombres de Malani sont radicalement différentes de la production de Kentridge. Le mouvement des images est créé par des moyens techniques très différents, principalement non cinématiques. Des éclaboussures de couleurs vives se mêlent au noir et blanc des ombres projetées, alors que dans les animations de Kentridge, on trouve au mieux le bleu de l'eau, un moment utopique minimal dans le paysage rocailleux de Johannesburg. Les traditions régionales et populaires des grandes épopées indiennes comme le Mahabharata et le Ramayana sont placées au premier plan chez Malani, bien davantage que les appropriations de l'art indigène africain chez Kentridge. Malani déploie le potentiel narratif des mythologies grecque et indienne là où Kentridge invente des figures prototypes contemporaines, le magnat de l'immobilier Soho Eckstein et l'artiste intellectuel Felix Teitelbaum. La différence de genre de ces figures invoquées est immédiatement visible : des hommes chez Kentridge, des femmes comme Médée, Sita, Cassandre chez Malani. Les histoires que content les images de Malani fonctionnent en boucles répétitives, alors que le cortège d'ombres de Kentridge se disloque sans fin et que *Felix in Exile* reste englué dans un no man's land. Malani elle-même parle ou chante (des sons souvent numériquement déformés) sur la bande-son de ses œuvres. Dans ses films, Kentridge utilise des musiques composées par son proche collaborateur, Philip Miller, ou des morceaux standards tirés des archives des œuvres classiques ou populaires. Les animations de Kentridge fonctionnent avec la boîte noire qui crée un point d'observation fixe. Les installations de cylindres en mylar de Malani permettent au spectateur de se mouvoir librement dans un espace constitué de projections et d'objets multiples, de changer de perspective et même de devenir

partie intégrante du théâtre d'ombres lui-même. Malgré toutes ces différences, on peut établir une comparaison entre les projets de ces deux artistes, qui mettent tous deux en scène la problématique de la mémoire et de l'oubli de la violence politique à l'aide de moyens esthétiques spécifiques afin d'aboutir à une réelle compréhension du présent dans le passé, et du passé dans le présent.

Depuis 1991, le travail effectué par Malani à l'aide de tout un éventail de moyens s'est centré sur des questions de violence politique d'ordre religieux en Inde. L'élément-clé a ici été la violence envers les femmes au cours de la partition de 1947, une violence qui s'est répétée dans les pogroms meurtriers antimusulmans par des hindous, en 1992 et en 2002 au Gujarat. La mémoire politique des événements de 1947, non représentée et, la plupart du temps, refoulée, est mobilisée par Malani pour faire la lumière sur l'idéologie nationaliste et le fanatisme religieux du parti BJP (parti du peuple indien). Cette idéologie s'articule elle-même, pour ainsi dire, sur son propre corps mort, les corps de femmes. Le but de Malani n'est pas de susciter une mémoire mélancolique à propos des injustices du passé ; elle est davantage préoccupée par les cycles répétitifs de violence du présent. Sa question centrale est la suivante : comment la douleur de l'homme et la souffrance de la société, passées et présentes, peuvent-elles être rendues visuellement de manière telle que leur représentation nourrisse et illumine la vie, plutôt que de tomber dans la stylisation esthétique, l'incitation au voyeurisme ou à se laisser aller au fatalisme face aux cycles mythiques de violence ? Comment l'art peut-il contribuer à mettre un terme aux compulsions à répétition de la violence de genre ? Ses vidéos/théâtres d'ombres constituent un vaste catalogue de personnages et d'images, développé plus tôt dans sa peinture à l'huile et à l'eau, ses dessins, ses installations vidéo et ses projets théâtraux. Des figures mythiques des grandes épopées indiennes apparaissent dans le style de la peinture populaire Kalighat du XIX^e siècle ; la mythologie grecque est représentée par des personnages tels que Médée et Cassandre dont le destin est établi en fonction de personnages féminins de la mythologie indienne comme Draupadi ou Sita. Des textes littéraires récents, tels que *Cassandra* de Christa Wolf, *Medeamaterial* de Heiner Müller ou encore *Breast Stories* de Mahasweta Devi actualisent le matériau mythique et l'ancrent dans le présent.

L'engagement politique de Malani est davantage mis en avant et affleure davantage à la surface que celui de Kentridge. Et pourtant, ses travaux ne peuvent pas être limités au message qu'ils délivrent. Je ne suis même pas certain que son travail soit politiquement plus efficace que celui de Kentridge, étant donné, en particulier, qu'à une époque de retour à la réaction antiféministe, Malani a déclaré calmement et avec retenue que la colère féministe pouvait sembler dépassée aux yeux de beaucoup. Mais même les sceptiques peuvent difficilement résister à l'attrait et à la fascination que provoque ce théâtre d'ombres. En tout cas, une tentative d'interpréter l'engagement antimachiste de Malani dans le seul contexte des conditions de vie en Inde se heurterait de plein fouet aux déclarations de transnationalisme de Malani. Dans ses œuvres, le féminisme occidental revient comme un boomerang de la « périphérie » à l'Europe métropolitaine et à l'Amérique. Je ne doute pas une seule seconde de la



© N. Malani

– *In Search of Vanished Blood* (detail), Nalini Malani.

légitimité des affirmations féministes de Malani. La question est : comment cet engagement est-il traduit esthétiquement ?

Pour répondre à cette question, je vais me centrer sur la vidéo/théâtre d'ombres que Malani a créée à l'occasion de la *documenta 13*. Cette œuvre est intitulée *In Search of Vanished Blood* (« À la Recherche de sang perdu »), d'après un texte du poète pakistanais Faiz Ahmad Faiz qui évoque les excès de violence dont s'est accompagnée la partition du Bangladesh du Pakistan.

Installée dans la salle du plus bas niveau de la *documenta-Halle*, cette image présente partout à la fois ce que Malani appelle une vidéo « frise » consistant en cinq cylindres de mylar suspendus au plafond et tournant lentement à la manière des moulins à prières. La technique de la peinture inversée est ici appliquée. Les cylindres sont couverts de figures mythiques, d'animaux et d'objets flottant librement dans l'espace et très colorés. Les effets d'ombres sur les murs de cette galerie au plafond très haut viennent de la projection lumineuse d'autres images peintes, dessinées ou sim-

plement reproduites que six projecteurs envoient à travers les cylindres de mylar sur le mur opposé à chacun d'entre eux. À ces images projetées, dont certaines sont elles-mêmes en mouvement, se superposent, à la manière d'un palimpseste, les ombres lancées par les figures peintes sur les cylindres qui tournent. Les projections consistent en des dessins, dont certains sont mis en mouvement, comme chez Kentridge, grâce à une technique d'animation en stop motion ; il y a des visages filmés ; des photos d'immeubles de bureaux ; des personnages et des scènes semblables à ceux des bandes dessinées ; des reproductions des célèbres chiens courants de Muybridge, etc.

En raison de la surimpression des effets d'ombres cycliques et des projections animées, il est difficile d'interpréter images et scènes et d'en déterminer le sens. Le matériau mythique projette des ombres sur les montages d'images qui touchent à des problèmes du présent : mutilations dues à des mines antipersonnel, exécutions, oppression de femmes, etc.

Même si l'ombre menace et dissout la lumière de l'illumination, il existe aussi un autre aspect opérant : c'est l'ombre uniquement qui nous apprend ce qui se trouve sur le chemin de la lumière. Celle-ci, comme dans Kentridge, ne peut être comprise qu'au prix d'un détour par les ombres. Dans une projection clé, nous voyons la tête d'une jeune femme complètement enveloppée d'un bandage blanc sur lequel les premières lignes du poème qui donne son titre à l'œuvre sont projetées. En boucles répétées, l'ombre d'une abominable créature mythique passe au-dessus de cette tête bandée. La créature, une invention de Malani, tient entre ses pinces de crabe

semblables à des crocs deux corps humains qu'elle a capturés et elle engloutit un nouveau-né dans son bec comme un gouffre. Le motif du monstre destructeur doit être mis en relation avec d'autres images du théâtre d'ombres : une Cassandre prédisant un destin tragique, la déesse matriarcale Kali peinte sur le cylindre dans le style Kalighat aux côtés de deux personnages féminins en tenue traditionnelle, etc. Comme toujours, le thème unificateur est la violence. Cela peut être en grande partie perçu intuitivement, mais ce n'est que si l'on se penche sur la bande-son, pleine de citations littéraires, qu'il devient évident que l'histoire cyclique de Malani a pour but de conduire à la résistance et à la révolte.

Tout comme d'autres pièces de théâtre d'ombres antérieures de l'artiste, *In Search of Vanished Blood* fait se superposer différentes époques et des espaces multiples : l'espace de la mythologie grecque et de la mythologie indienne, l'époque de la partition et de ses effets violents et répétés après coup, l'époque du capital mondial et de ses effets destructeurs sur l'arrière-pays agricole de l'Inde. La multiplicité de ce montage n'est pas unifiée de manière formelle par une quelconque perspective spatiale déterminée. Il est évident que la créature monstrueuse représente une menace suprême au moment où des gouttes de sang coulent sur le visage d'une jeune femme ou lorsque cette tête étroitement enserrée dans ses bandages apparaît, pour ainsi dire, comme une perversion du voile. Le poème de Faiz Ahmed Faiz, projeté sur la tête bandée comme sur une page vierge, indique clairement que ce qui est en jeu n'est pas seulement la partition :

Il n'y a aucune trace de sang, nulle part.
 J'ai cherché de toutes parts.
 Les mains du bourreau sont propres, ses ongles transparents.
 Les manches de chaque assassin sont sans tache.
 Pas de trace de sang : pas de traînée rouge.
 Ni sur le tranchant du couteau, ni à la pointe de l'épée.
 Le sol est sans tache, le plafond blanc.

Des historiens de la littérature nous diront que le poème a été écrit en tant que réflexion sur des disparitions au Cachemire et sur les excès de violence au moment de la sécession du Pakistan de l'est, qui a abouti à la fondation du Bangladesh en 1971. Cependant, Malani considère que le monstre doit être interprété comme une allégorie des corporations multinationales qui, de mèche avec l'élite indienne, accaparent le pays et arrachent les indigènes pauvres des régions rurales à leur terre pour les envoyer à l'ouest du Bengale et dans d'autres zones pour travailler dans les mines de bauxite. La résistance contre ces expropriations décidées dans les hautes sphères est organisée et menée par les Naxalites, les soi-disant membres de tribus, qui ont recours aux armes. Ici encore, Malani utilise une figure littéraire mythique issue du Mahabharata, retravaillée et modernisée dans l'œuvre de Mahasweta Devi, *Breast Stories*, pour représenter la résistance : Draupadi, Dopdi en dialecte naxalite, l'histoire d'une femme qui refuse d'abandonner sa terre et qui est violée par la police. Un

– *In Search of Vanished Blood* (détail), Nalini Malani.



© N. Malani

dessin animé en stop-motion projeté à travers le cylindre avec le monstre incorporé nous montre la métamorphose d'une jeune femme, qui est vêtue d'un sari et porte un bébé, en résistante munie d'un fusil. Les deux dessins reproduisent des photographies du milieu naxalite apparues dans les journaux. La bande-son transforme ensuite le personnage de Draupadi en une Cassandra révoltée :

C'est moi, Cassandra./Au cœur des ténèbres./Sous le soleil de la torture./Dans les capitales du monde./Au nom des victimes./J'expulse tout le sperme que j'ai reçu./Le lait de ma poitrine devient poison./Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance./Je l'enterre dans mes entrailles./Au fond, avec le bonheur de la soumission./Longue vie à la haine, à la rébellion et à la mort.

Ce n'est bien sûr pas le texte de la Cassandra de Christa Wolf, mais celui d'Électre dans la conclusion de *Hamlet-machine* d'Heiner Müller : une révolte radicale contre une société patriarcale. Cassandra-Draupadi défend la résistance armée des tribus qui, défendant leur terre, sont officiellement qualifiées de terroristes.

*
* *

Naturellement, nous pouvons nous demander quel type de spectateur peut déchiffrer toutes ces références subtiles et complexes sans explications. Peut-être qu'il s'agit d'un spectateur encore rare qui s'y connaît globalement, à qui les sources indiennes et européennes sont familières et qui est capable de révéler leurs transformations actuelles. Visiblement, Malani ne compte pas seulement sur la création de la fascination basée sur l'expérience qui submerge le spectateur avec des effets théâtraux sensoriels. Son montage multicouche du récit (il y a en effet un récit, ici) exige une lecture attentive, de la réflexion et une traduction. Il n'est pas simple

d'entrer dans ce palimpseste d'ombres et de projections qui mélangent l'europpéen et l'indien, l'ancien et le moderne, des motifs d'histoire de l'art et des motifs politiques agressifs dans leur construction esthétique. Connaître *Cassandra* de Wolf et *Hamlet-machine* de Müller (dont l'Ophélie attachée et enserrée dans des bandages est figurée par la tête bandée de Malani) ne suffit pas pour comprendre les dimensions indiennes spécifiques, mais offre une ouverture au spectateur occidental invité à essayer de développer une herméneutique transcontinentale pour distiller l'expérience esthétique et cognitive et la fascination d'images colorées et de palimpsestes sombres. La traduction est nécessaire, même s'il y a de nombreux moments qui semblent intraduisibles. Les mondes d'images animées veulent être lus lentement, avec plusieurs visionnages de cette vidéo de théâtre d'ombres de onze minutes. Finalement, le lecteur pourra de nouveau se perdre dans le charme esthétique d'images tournantes, mais désormais avec une connaissance plus approfondie d'une installation qui, avec sa structure en boucles répétitives, pourrait bien pointer du doigt la futilité et, en même temps, la fatalité du travail continu de la mémoire politique.

Quelles conclusions peuvent être tirées de ces comparaisons ? Sans surestimer mes deux exemples, je propose ceci : dans un rapport au modernisme classique, mais tout en gardant une certaine distance, une *praxis* artistique alternative émerge et peut nous sembler avant-gardiste dans son couplage entre esthétique et politique. Cependant, c'est un avant-gardisme différent de l'avant-garde historique. Ce n'est pas l'avant-gardisme comme modèle de progrès ou d'utopie dépendante de l'expérience du choc, du matériel artistique de pointe ou encore du reniement des réalistes ; c'est davantage un avant-gardisme vu comme un défi de penser la politique à travers des installations spectaculaires et sensorielles qui affectent une scène locale autant que mondiale. Ce n'est pas un avant-gardisme de destruction programmée des notions traditionnelles d'autonomie et de travail, mais un avant-gardisme d'insistance sur le « Eigensinn », l'obstination de l'œuvre esthétique accompagnée du rétablissement d'une frontière entre l'art et tout ce qui fait partie d'une culture du présent, de la consommation rapide et de l'oubli irréfléchi. Dans les compositions de Kentridge et de Malani, la mémoire des traumatismes historiques et celle de la politique contemporaine sont mises en place esthétiquement de façon à ce que les structures profondes de domination et de conflits sociaux dans notre monde soient illuminées pour le spectateur. Dans ce sens, leur réalisation est politique du début à la fin. Le fait qu'ils utilisent des techniques de représentation traditionnelles, voire obsolètes, marque une opposition forte au triomphalisme technologique actuel qui privilégie uniquement la numérisation. Ce n'est plus une philosophie de l'histoire qui définit ce type d'avant-gardisme, c'est au contraire le doute continu au sujet d'un progrès purement technologique associé à une critique politique d'un présent défaillant qui n'a pas échangé ses promesses de modernité. Ainsi (et ici survient un rebondissement final dans l'argumentation), cet avant-gardisme peut être considéré comme traditionnel puisqu'il transforme la critique de la modernité, ce qui a toujours fait partie de l'avant-gardisme européen lui-même, en société postcoloniale qui se mondialise. ■

Traduit de l'anglais
par Lætitia Girard