

Le théâtre d'ombres en tant qu'instrument de la mémoire dans l'art à travers le monde

Conférence par le Professeur Andreas Huyssen (Université Columbia, New York), 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 le livre canonique de France Yates, *L'Art de la mémoire*. Les questions de mémoire politique, en particulier les cas traumatisants, ont été abordées 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. J'ai précédemment examiné comment l'histoire de la Shoah a migré vers d'autres régions géographiques et contextes historiques, deux éléments qui ouvrent certaines dimensions de compréhension et en ferment d'autres. 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 histoire profonde. 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. Chaque artiste a inventé un moyen d'expression distinct qui s'éloigne délibérément des systèmes de vidéos avancés technologiquement 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 et de William Kentridge, le théâtre d'ombres s'est transformé en un instrument de mémoire et d'intervention politiques. Ils ont inventé des formes uniques de théâtre d'ombres, non pas pour représenter des passés traumatisants, mais pour créer un flash de reconnaissance du passé dans le « Maintenant », comme pourrait l'exprimer Walter Benjamin (cf. Homi Bhabha, *Townsend lecture*). Ces productions transportent 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 atteint des points culminants de la documenta de cette année : 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, dont 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 international, d'appropriation transnationale ou même transcontinentale, et sur le rôle des moyens d'expression dans l'art contemporain. Les formes spécifiques d'une expansion géographique et temporelle et d'une transformation du modernisme occidental ainsi que sa notion privilégiée d'instrument sont en jeu.

Au cours de cette conférence, je voudrais me concentrer sur leur « Eigensinn » respectif, c'est-à-dire sur l'obstination de ces théâtres d'ombres qui, néanmoins, partagent certaines caractéristiques qui facilitent 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 forme de documentaires ou de théâtre d'agitprop. Les deux artistes ont étudié à Paris, mais aucun d'eux ne s'est laissé emporter par la tendance artistique des années 1960 et 1970 (pop, minimalisme, conceptuel)¹. Contrairement à d'autres artistes internationaux, ils ne sont pas constamment dirigés vers une métropole occidentale. 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 biennales et 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 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 ni comme idéal canonique ni comme scène nostalgique. Leur avant-gardisme de gauche ne les fait pas souffrir de « l'angoisse de l'influence » d'Harold Bloom.

Néanmoins, la partie avant-gardiste de leur production n'est pas destinée à choquer et n'est pas non plus dirigée vers une potentielle suppression de l'art dans la vie. Le désir d'autonomie esthétique n'a pas disparu, mais la notion d'autonomie traditionnelle statique et unitaire est brisée en deux et se désintègre. Un autre point commun aux deux artistes est 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 et leurs traditions de culture populaire respectives : la peinture sous verre et les Khaligats du XIX^e 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).

Commençons par visionner la première partie du court métrage de Kentridge.

[Projection de la partie 1]

¹ Cf. Kentridge dans son interview avec Carolyn Christov-Bakargiev dans : Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J.M. Coetzee, *William Kentridge*, Londres, Phaidon, 1999.

² « Zur Bedeutung der Kohlezeichnungen von Mslaba Dumile Geelboi Mgxaji Feni, des "Goya der Townships" » ; pour Kentridge cf. Kate McCrickard, *William Kentridge*, Londres, Tate Publishing, 2012, p. 7.

Il qualifie lui-même *Shadow Procession* de vestige de son travail sur *Ubu and the Truth Commission* [Ubu et la Commission de la vérité] (1996-97)³. Dans cette production, les trois parties fonctionnent comme des compléments de l'action scénique et pourtant le film, de sept minutes en trois parties, peut être considéré comme une composition à part entière et c'est en tant que tel qu'il a été reconnu 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 la réflexion sensorielle et esthétique sur les façons de voir et l'inévitable dialectique de la lumière et de l'ombre. Lors de ses récentes conférences « Norton » à Harvard, Kentridge a déclaré : « C'est dans les limites et la finesse même des ombres que nous apprenons. Nous devons compléter l'image dans les vides, les sauts et c'est ainsi que nous accomplissons un acte générateur, nous construisons une image [...] Reconnaisant en cela notre capacité à voir et à appréhender le monde⁴. » La production d'images à travers l'art d'ombres est décrite ici comme un processus dialogique qui ne fait que stimuler l'imagination du spectateur pour qu'il comprenne quelque chose qui est compréhensible mondialement et à tout moment.

Les personnages de *Shadow Procession* errent dans un royaume d'indécidabilité. Nous ne savons ni d'où ils viennent ni où ils vont. 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 ou le télôs de la procession. Ainsi, la procession 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, un 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 indiquent un apartheid dont la fin a déclenché une migration, une marche vers un avenir inconnu et dangereux. Ou s'agirait-il en fait 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 et de la loi 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.

³ Cf. William Kentridge, « Ubu and the Procession », in Mark Rosenthal (dir.), *William Kentridge : Five Themes*, cat. San Francisco Museum of Modern Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 131.

⁴ Première conférence « Norton », « Drawing Lesson 1 : In Praise of Shadows », Harvard University, 20 mars 2012.

<http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/william-kentridge-drawing-lesson-one-praise-shadows>

[Projection de la partie 2]

Nous 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.

[Projection de la partie 3]

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 plus à une révolte d'objets : un 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 *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, avec son chat qui bouge convulsivement sur les pointes de ses pattes arrière au rythme d'une danse agressive, pointe peut-être déjà du doigt le chaos social et les conflits de la période postapartheid. Or, rien ici ne suggère une transition vers la démocratie ou vers l'égalité entre Blancs et Noirs.

Les silhouettes de ce film d'animation sont inspirées par le théâtre de marionnettes, plus particulièrement par les marionnettes d'Adrian Kohler et sa « Handspring Puppet Company » avec qui Kentridge a créé Ubu productions. Dans l'œuvre de Kentridge, on ne retrouve manifestement pas de marionnettes, mais des personnages plats en deux dimensions grossièrement, schématiquement réalisés à partir de collages de bouts de papier noir épais. Des rivets et des fils de fer relient leurs membres et les rendent mobiles prise après prise. Une fois le film réalisé, ils intègrent ces mouvements brusques et irréguliers des débuts du cinéma que nous connaissons. Bien que toujours accompagnés d'une musique remplie d'émotion, les personnages plats tout noirs apparaissent d'abord sur une toile de fond grise et floue, mais arrivent devant un écran lumineux dans la troisième partie. La matérialité des corps et des objets ainsi que leur texture sont anéantis. On ne comprend pas toujours ce qu'on voit et de quoi il s'agit, mais c'est précisément cela qui fascine le spectateur qui essaie de comprendre quel est cet être sur la route des personnes et des 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 sur la transparence de ce qu'on voit et l'objet vu. Ce processus est esthétiquement mis en scène dans les trois parties de *Shadow Procession* de la même façon dont la mémoire est matérialisée dans la

désormais célèbre série de films d'animation intitulée *9 Drawings for Projection* [9 dessins à projeter] au sujet duquel je voudrais vous parler brièvement avant de passer à Nalini Malani.

Mais je commencerai tout d'abord par un commentaire sur la politique d'ambiguïté visuelle. L'instabilité de la vision et le jeu d'ombres ne signifient pas que Kentridge a pris une position ambiguë en ce qui concerne l'apartheid ou la période qui l'a suivi. Plus jeune, Kentridge a participé à des manifestations anti-apartheid et a conçu des affiches pour un théâtre politique à Johannesburg. Sa carrière théâtrale a atteint son point culminant dans les années 1990 et connu des critiques acérées envers *Ubu and the Truth Commission* [Ubu et la Commission de la vérité] formulées par la CVR (Commission de la vérité et de la réconciliation). Les *Dessins à projeter*, avec ses narrateurs-personnages clés de l'entrepreneur Soho Eckstein et du rêveur intellectuel Felix Teitelbaum, démontrent assez clairement que Kentridge a essayé d'éviter l'opposition binaire entre les coupables et les victimes qui prédominait dans les séances de la CVR. À la place, Kentridge se concentre sur les compagnons de voyage, les privilégiés et sur la responsabilité personnelle face au colonialisme et à l'apartheid. Un processus de mémoire puisque la reconnaissance est mise en mouvement ce qui résiste aux évasions et oublis bien trop courants.

Lors d'une interview en 1999, la conservatrice Carolyn Christov-Bakargiev, provocatrice ou naïve, a demandé à Kentridge quelles étaient les implications de son « relativisme moral ». La réponse de Kentridge n'aurait pu être plus claire :

« Je ne pense pas que ce soit du relativisme. Que quelqu'un aborde un art ou une politique, en partie ambigu et contradictoire, ne signifie pas que cette personne cesse de reconnaître et de condamner les fléaux. Par contre, cela peut amener cette personne à cesser d'être foncièrement persuadée de ses propres certitudes⁵. »

Dans *Drawings for Projection*, on photographie un dessin au fusain qui est ensuite légèrement modifié et repris en photo et ainsi de suite. Dessin par dessin, scène par scène, un film d'images animées se dégage de cette technique en stop motion. Le souvenir et l'oubli sont constitutifs de la pratique du dessin au fusain de Kentridge utilisée dans toutes ses animations. Alors que les ombres dans *Shadow Procession* sont créées à partir de découpages de papier collés les uns derrière les autres et manipulés entre les clichés, la technique d'ombres de *Drawings for Projection* est d'une nature très différente. Ici, les ombres sont en fait les traces restantes du dessin effacé, des taches ou des contours à peine visibles de corps, d'édifices, d'objets qui indiquent les dessins précédents. La métamorphose continue des objets, des visages, des paysages est le principe directeur dans la progression du dessin. Les gommages, les effacements deviennent les manifestations matérielles de la structure même de la mémoire. Après le passage du temps, il ne reste que les traces. Le gommage et l'effacement deviennent une métaphore de l'instabilité de la mémoire historique. Les *Dessins* ne nous offrent donc pas uniquement une réflexion sur la fascinante composition de dessin au fusain et d'animation. Dans leur forme particulière, ils reflètent la structure de la mémoire politique même, toujours sujette aux effacements, aux disparitions, aux évasions et à l'oubli. La métamorphose de ce dont on se souvient correspond aux métamorphoses des dessins au fusain. Des images synchroniques jaillissent et, tels des palimpsestes animés, portent leur propre négation diachronique avec elles. L'idée d'un lieu commun binaire de « mémoire contre oubli » vu comme un endroit uniquement de l'un ou de l'autre est réfutée par la préservation des traces qui apparaissent comme des ombres, des taches, des contours mnémoniques dans le présent jusqu'aux traces de poussière de fusain visible sur le papier et dans le film. Le passé reste matériellement présent même si ce n'est que son ébauche à travers des traces, des résidus qui ressemblent à des

⁵ Interview avec Carolyn Christov-Bakargiev in Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J.M. Coetzee, *William Kentridge, Op. cit.*, p. 34.

ombres. Des formes différentes de l'oubli font inévitablement partie de la mémoire. Se souvenir signifie lire les traces, cela demande de l'imagination, l'attention du regard, de la création. Cela devient particulièrement tangible dans la façon dont Kentridge traite le paysage de Johannesburg, paysage qui, dans sa dépravation industrielle et son terrain pierreux inexploité, ressemble un peu à une négation emphatique de paysage et plus certainement à une négation de la peinture traditionnelle de paysages qui dans le contexte sud-africain représentait des fantasmes luxuriants sur l'Afrique.

Dans le théâtre d'ombres de Kentridge, le paysage devient un espace de conflits sociaux visibles et invisibles, un lieu d'exploitation et d'homicides volontaires et involontaires. Kentridge représente un paysage industriel avec des poteaux télégraphiques, des pylônes électriques, des gouffres et des terrils gigantesques. La surface de ce paysage est façonnée par le travail dans les veines d'or souterraines, par l'exploitation et l'oppression des mineurs noirs. Le film *Mine* montre la dimension de la profondeur et de la structure exploitante de ce paysage, et *Felix in Exile* [Felix en exil] traite la question des manifestations en surface. Le personnage principal dans *Mine* est Soho Eckstein, un magnat de l'immobilier et propriétaire de mine. Il n'a accès à la dure réalité du travail dans les mines qu'à travers la métamorphose surréelle de sa cafetière en foreuse. Cette transformation représente métaphoriquement la relation entre capital et travail. À partir de la table de Soho, la foreuse transperce verticalement la surface de la Terre et continue sa descente jusqu'aux puits souterrains et tunnels de la mine pour finalement atteindre les douches et les chambres des mineurs où foisonnent des photos de Dachau et de Buchenwald. Cependant, Soho n'est finalement intéressé que par le profit et le gain et le film se termine avec l'apparition d'un rhinocéros miniature sur le lit de Soho, un animal domestique pour ainsi dire, qui donne à l'entrepreneur blanc une identité africaine. C'est en effet l'histoire coloniale du paysage de Johannesburg que Kentridge comprime dans ses images animées. Par rapport à *Mine*, *Felix in Exile* a l'air plus contradictoire. Ici aussi, le paysage en tant qu'histoire est un thème principal. Une dame géomètre noire pointe avec son théodolite la période après l'apartheid quand le territoire est de nouveau sondé par ses premiers habitants. Au même moment, le passé intervient alors qu'elle voit le sol couvert de corps massacrés qui sont, métaphoriquement et littéralement, couverts par des journaux et qui se fondent dans le paysage pour devenir invisibles. Ici, Kentridge s'est inspiré des photos reportages du massacre de Sharpeville (1960) pour ses dessins. Dans une scène surréelle qui reflète la réalité, Felix, l'artiste intellectuel, fixe droit dans les yeux cette géomètre qui est tuée d'une balle à la fin et dont le corps se transforme en gouffre dans le paysage. Le film se termine avec Felix nu dans ce gouffre, impuissant et perdu avant que ce film ne cesse également. Les mots de Kentridge me font penser à une des premières scènes dans *Shoah* de Lanzmann où Simon Srebnik, survivant des crimes de masse à Chelmno, revient sur les champs de massacre. Kentridge dit :

« Je suis très intéressé par ce que le territoire dissimule de sa propre histoire et le lien que cela a [...] avec la façon dont fonctionne la mémoire. Notre difficulté à nous accrocher à nos passions, nos impressions, notre vision des choses, la façon dont les choses qui paraissent être tellement bien imprimées et ineffaçables dans nos mémoires disparaissent et deviennent furtives, tout ça est reflété dans la manière dont le terrain lui-même ne peut se rattacher aux événements qui ont lieu sur celui-ci⁶. »

Même le paysage, un indice invariable et cohérent, ne peut pas se raccrocher au passé et offrir un témoignage. Felix se souvient de la violence infligée, mais il est l'intellectuel extérieur qui ne

⁶ William Kentridge, « Felix in Exile : Geography of Memory », [Felix en exil : Géographie et Mémoire] in Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998, p. 96.

convertit pas sa mémoire en action politique. On pourrait prendre ce commentaire comme un problème auquel William Kentridge fait lui-même face.

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 cinématographiques. 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 rocaillieux 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 prototypiques 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, puisque les deux mettent en scène la problématique de la mémoire et de l'oubli du traumatisme politique à l'aide de moyens esthétiques subtils dont le but est de mener à une compréhension profondément structurée 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 religieuse 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, qui n'est pas représentée et est 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 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, les travaux de Malani 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 légitimité des affirmations féministes de Malani. La question est : comment cet engagement est-il traduit esthétiquement, mis en forme ?

Pour répondre à cette question, permettez-moi de me centrer maintenant sur la vidéo/théâtre d'ombres que Malani a créée à l'occasion de la documenta 13 cette année. 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.

[Projection d'une vidéo de 4 minutes]

Installée dans la salle du niveau le plus bas des profondeurs de la documenta-Halle, cette image présente partout à la fois, ce que Malani appelle une vidéo « frise », consiste 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 simplement 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 de tours à usage 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. Dans un entretien accordé au printemps dernier, Malani a déclaré au sujet de son nouveau projet :

« L'obscurité est plus puissante que la lumière. Il suffit d'une ombre pour vous cacher la lumière. [...] Si vous transposez ce fait en idées, on obtient ceci : la vitesse à laquelle quelque chose qui est lié aux éclaircissements ou à une révélation peut être complètement détruit, et très rapidement, par "l'ombre du doute" ou un moment de

scepticisme. Je pense que c'est l'un des aspects de l'ombre. Car une ombre est très forte, elle est immatérielle et pourtant si forte⁷. »

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 l'illumination. Comme dans Kentridge, la lumière 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 Cassandra 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 (ce n'est pas dans le clip) 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 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 nous dit 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

⁷ Daniel Kuraković, Linda Jensen, « Quarries of Blindness and Shadows of Hope : A Conversation with Nalini Malani » [Carrières d'aveuglement et ombres d'espoir : Conversation avec Nalini Malani], *Torrent*, été 2012, p. 6-28.

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 est violée par la police. Un 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 Cassandre révoltée :

C'est moi, Cassandre. / 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, la rébellion et à la mort.

Ce n'est bien sûr pas le texte de la Cassandre de Christa Wolf, mais celui d'Électre dans la conclusion de *Hamlet-machine* d'Heiner Müller : une révolte radicale contre une société patriarcale. Cassandre-Draupadi défend la résistance armée des tribus qui défendent leur terre et qui 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 européen et indien, ancien et moderne, motifs d'histoire de l'art et motifs politiques agressifs dans leur construction esthétique. Connaître *Cassandre* de Wolf et de *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 des comparaisons précédentes ? 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 réalismes ; c'est davantage un avant-gardisme vu comme un défi de penser la politique à travers d'installations spectaculaires et sensorielles qui affectent une scène locale ainsi 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 irréflecti. 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 la numérisation uniquement. 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 défailant 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 Laetitia Grard