

## Pratiques de piété

Sur Le silence de Nduwayezu d'Alfredo Jaar

**Bruno Cuneo**

Traducteur : Marc Berdet

---



**Éditeur**

Publications de la Sorbonne

**Édition électronique**

URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/2484>  
DOI : 10.4000/socio-anthropologie.2484  
ISSN : 1773-018X

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 décembre 2016  
Pagination : 159-167  
ISBN : 978-2-85944-990-2  
ISSN : 1276-8707

**Référence électronique**

Bruno Cuneo, « Pratiques de piété », *Socio-anthropologie* [En ligne], 34 | 2016, mis en ligne le 09 février 2017, consulté le 15 juin 2017. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/2484> ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.2484

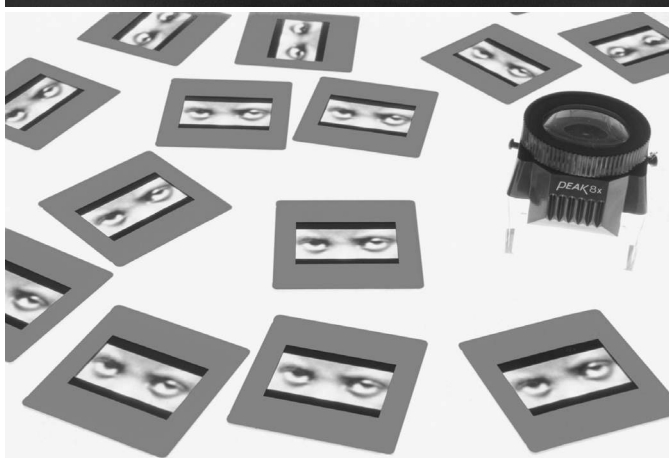
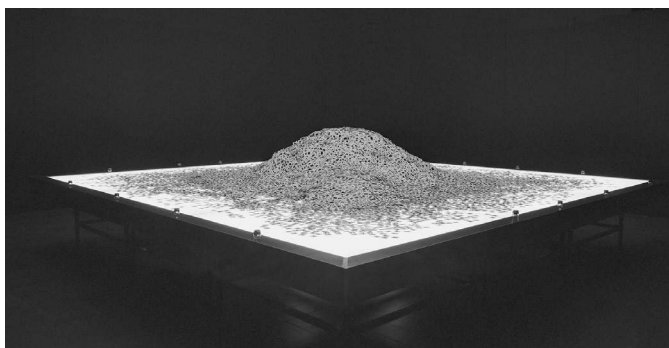
---

# Pratiques de piété

## Sur *Le silence de Nduwayezu* d'Alfredo Jaar<sup>1</sup>

BRUNO CUNEO

Traduit par Marc Berdet



The Silence of Nduwayezu

Détail. Un million de diapositives, table lumineuse, loupes et textes illuminés.

© Alfredo Jaar, 1997. Courtesy Galerie Lelong, New York.

<sup>1</sup> Ce texte est une nouvelle version, améliorée et réadaptée pour *Socio-anthropologie* en collaboration avec Marc Berdet, qui l'a traduit en français, de celle originellement publiée dans le catalogue *Jaar/SCL* édité par Adriana Valdés à l'occasion de la première rétrospective de Alfredo Jaar au Chili organisée par la fondation Telefónica en 2006. Valdés A. (2006), *Jaar SCL 2006*, Santiago/Barcelone, Fundación Telefónica et Galeria Gabriela Mistral/ACTAR.

« Non, rien à dire de ces photos où je vois des blouses blanches, des brancards, des corps étendus à terre, des bris de verre, etc. Ah, s'il y avait seulement un regard, le regard d'un sujet, si quelqu'un, dans la photo, me regardait <sup>2</sup> ! »

Voir sans regarder et, ce qui est pire, sans regarder les autres, compte parmi les phénomènes les plus inquiétants de notre temps. Comme le note David Le Breton, dans les transports en commun, les salles d'attente, les ascenseurs et les autres lieux d'interaction sociale, les formes intenses de contact visuel sont quasiment prohibées ou, au mieux, autorisées sous cette forme neutre, nerveuse, furtive et subordonnée à une fonction d'orientation que l'anthropologue nomme « inattention courtoise » et décrit comme un « regard déritualisé » (Le Breton, 1998). (Je n'en connais pas de meilleure allégorie que *Film*, le seul film de Samuel Beckett, au rôle principal tenu par un individu lancé dans une course folle où il s'agit d'éviter à chaque moment de regarder et d'être regardé. Son contrepoint pourrait être cette performance de Vito Acconci au cours de laquelle l'artiste regarde l'une après l'autre les 60 personnes qui se trouvent dans la salle.) Cette absence de regard est le signe, peut-être, de la sourde angoisse éprouvée par les hommes d'aujourd'hui à l'idée d'être touchés par un inconnu, ou encore d'être arrachés à leur introversion sous l'effet de ce regard ingénu qui entraîne inévitablement une certaine intimité relationnelle. Elle est la conséquence, au fond, d'une conduite d'adaptation aberrante qui, dans un contexte vital où prolifèrent des impressions et des « chocs » potentiellement déstabilisants, voudrait garantir à tout prix un équilibre dans l'économie psychique des individus, fût-ce au prix d'une montée alarmante de ce que nous appellerons, avec Georg Simmel, « l'indolence » (Simmel, 2013)<sup>3</sup>.

\*

L'indolence est non seulement le prix, mais aussi la monnaie d'échange du régime social et visuel d'aujourd'hui. Malgré sa peur quasi pathologique d'être touché – et le regard, comme le confirment de nombreuses théories, comprend une fonction tactile –, l'homme

<sup>2</sup> Barthes R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, p. 171.

<sup>3</sup> En français, *Blasierheit*, terme clé chez cet analyste des sociabilités nouvelles de l'*homo urbanus* qu'est Georg Simmel, se traduit plutôt par « caractère blasé ». Si nous avons conservé, pour cette première occurrence, le terme d'indolence (*indolencia*), afin de ne pas rompre le lien du vocabulaire employé par l'auteur avec les choix des traducteurs de Simmel en castillan, nous l'avons ensuite parfois rendu par le terme de « blasé », auquel le lecteur français est plus accoutumé, ou par celui de « torpéur », lorsque le contexte appelait un terme plus dramatique. [Note du traducteur.]

de notre époque éprouve en même temps un curieux penchant à observer les autres en se servant pour l'essentiel de « fenêtres indiscreètes ». Je me réfère ici à ces multiples dispositifs optiques (presque tous contenus de manière séminale dans l'appareil photographique) qu'il a pu inventer pour voir de manière plus affûtée, mais aussi pour se complaire dans la contemplation de « cadres vivants », notamment s'ils sont traumatiques ou violents. Pervers ou non, voilà en tout cas un nouveau type de regard qui autorise, entre autres choses, l'épreuve de la douleur des autres, mais à condition qu'elle soit imperméabilisée à titre de « spectacle ». Il permet, par suite, l'exercice d'une invulnérabilité, voire d'une « cruauté », qui confère à tout le réel – mais en particulier à l'expérience de la souffrance – un caractère d'objet transmissible, de « document » qui, au bout du compte, dispense de la nécessité de répondre ou de réagir face à l'appel déchirant du prochain (Junger, 1994<sup>4</sup>).

Ceux qui, tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, pensaient que la pratique photographique documentaire pouvait être une pratique politique, et s'y employaient avec enthousiasme, peuvent aujourd'hui être légitimement déçus. Mais c'est une loi désormais connue de la modernité que le potentiel libérateur des innovations technologiques finisse, tôt ou tard, par être frustré de soi-même, laissant à sa place la flaque noire d'une mélancolie poisseuse. Un peu avant de mourir, une penseuse de la photographie aussi affûtée que Susan Sontag dit l'admettre, mobilisant à titre d'exemple une véritable icône du genre : une photo de Robert Capa comme *La mort d'un soldat républicain*, disait-elle, n'est désormais pas plus importante, dans l'imaginaire collectif, que l'annonce d'un produit de soin pour les cheveux – et cela même si elle l'était encore, importante, au milieu des années 1930<sup>5</sup>. Et le propre du paysage médiatique actuel consiste précisément à estomper la différence aux yeux du spectateur.

On ne peut cependant attribuer un tel déficit attentionnel et affectif au seul fait d'une surabondance d'images traumatiques, celles-ci pouvant tout aussi bien rendre les conflits et les injustices plus transparents. Ou plutôt, si ce déficit résulte de cette prolifération et de cette diffusion, c'est parce que celles-ci se font de manière indiscriminée, par le biais de supports hautement médiatiques où la conscience, en passe d'être ainsi définitivement mutilée, ne peut se réaliser que sur un mode documentaire, acquisitif.

4 Jünger, qui remarque dans cet essai de 1934 que les débuts de la photographie dans l'expérience de la douleur s'effectuent durant la Première Guerre mondiale, définit ce dispositif comme « la discipline de l'œil cruel », une formule particulièrement éloquent pour notre présent argument et, par contraste, pour ce que nous pourrions nommer « la discipline de l'œil pieux » d'Alfredo Jaar.

5 Sontag S. (2003), *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois.

\*

À propos d'un regard qui engage toutes les capacités de l'intellect et de l'imagination, le corps et les passions d'un individu, nous dirons, au contraire, qu'il s'agit d'un regard « attentif », au double sens que notre langue peut conférer à ce terme<sup>6</sup> : dans le sens de « cordial », mais aussi d'« intense ».

L'attention est la prière naturelle de l'âme, disait Malebranche, et c'est d'elle que surgit, me semble-t-il, la « piété » caractéristique des travaux photographiques d'Alfredo Jaar. Et cela non seulement pour son intérêt et son engagement vis-à-vis des « zones de douleurs » – devenues invisibles ou insignifiantes aux yeux de la culture politique et médiatique présente (notamment en Afrique) –, mais aussi par l'effort de « ritualisation du regard » mis en jeu par son travail de photographe. Au travers de mises en scène rigoureuses et économes – les dénommées « photos-installations » –, Jaar se propose, en effet, encore et toujours, non seulement de restituer son regard à l'œil inattentif, indolent ou blasé du spectateur d'aujourd'hui, mais aussi de sauver le décalage inévitable entre l'œil photographique de l'artiste et l'émotion lancinante, presque inexprimable, que libère nécessairement l'expérience antérieure au regard photographique, avant d'être médiatisée par l'appareil. L'efficacité de son travail repose, dans ce sens, sur une opération que l'on pourrait qualifier de « visuelle-poétique », si l'on considère l'opération visuelle comme une opération verbale singulière, particulièrement économe. Cette opération charge l'image d'un récit susceptible d'actualiser dans le temps du verbe (et non dans celui de l'original, irrémédiablement perdu) l'événement historique scandaleux à la texture de l'expérience du spectateur et, au bout du compte, à sa mémoire sociale et politique. L'attention que les œuvres de Jaar exigent du spectateur se nourrit, en ce sens, d'une perception visuellement et poétiquement réorientée en direction d'une intensité affective connectée à la mémoire.

\*

*Le silence de Nduwayezu* (1997) est peut-être l'œuvre où ces opérations sont le plus évidentes. Leur mise en œuvre y mobilise une réflexion pénétrante sur la banalisation, dans le paysage médiatique actuel, d'images douloureuses délestées de leur épaisseur d'affects. Tout comme pour une grande partie de l'art moderne tel que l'interprète Victor Stoichita, cette photo-installation « pense le regard »,

<sup>6</sup> Ce qui vaut pour ce texte écrit en espagnol vaut, semble-t-il, pour d'autres langues latines comme le français [N.D.T.]

c'est-à-dire qu'elle désopacifie le dispositif de vision. Elle le fait ici de telle manière qu'elle engage avec force non seulement l'intellect et l'imagination du spectateur, mais aussi son corps et ses affects, et cela à travers un mouvement d'appropriation et de désappropriation subjectives où son propre regard va jusqu'à se confondre avec celui du portrait, scellant ainsi une intimité relationnelle qui l'oblige à répondre « en se mettant à la place de l'autre ».

« Se mettre à la place de l'autre » : magnifique expression qui pourrait être la devise de cette œuvre, quatorzième des vingt que compte la série intitulée *Rwanda Project* (1994-2000), entièrement consacrée par Jaar à la visualisation des effets du terrible génocide accompli dans ce pays d'Afrique, au début des années 1990, devant l'indifférence, l'ignorance voire l'orchestration souterraine des médias et de la communauté politique internationale.

\*

Entrons maintenant dans l'œuvre. Au bout d'un couloir sombre, nous débouchons sur une salle dont la distribution de lumière évoque, malgré son premier aspect de laboratoire-photo, une construction funéraire de type mausolée. Au centre, Alfredo Jaar a placé une vaste table de lumière sur laquelle gisent, empilées en désordre comme sur un tumulus, un million de diapositives où l'on peut voir, grâce aux nombreuses loupes disposées ici et là, les yeux de Nduwayezu. Comme nous en a informé un texte rétro-illuminé qui a défilé tout au long de la paroi de droite du couloir que nous avons emprunté, Nduwayezu est le nom d'un enfant de cinq ans que l'artiste a rencontré au cours d'une visite au camp de réfugiés de Ruvabu, un mois avant que le massacre rwandais ne se termine. L'enfant vit ses parents mourir à coup de machette, et le choc fut si fort que, traumatisé, il garda le silence pendant plusieurs semaines. De tous les enfants rencontrés sur place – poursuivait le texte – lui seul osait regarder fixement l'appareil lorsque l'artiste s'apprêtait à photographier : son regard (dixit le texte), était le plus triste de tous ceux qu'avait jamais vu l'artiste ; et son silence, dès lors, inoubliable.

Ne pas oublier un regard de douleur dont le contenu frôle l'irreprésentable et l'ineffable, et cela même si c'est un dispositif mécanique qui le fixe, voilà l'engagement essentiel et le défi visuel du *Silence de Nduwayezu*. Sa densité critique, caractéristique des travaux de Jaar, soulève aussitôt une série de questions décisives : 1) comment adresser l'image d'une expérience si déconcertante non seulement à la mémoire personnelle, mais aussi à la mémoire politique ? En deux mots : comment transformer ce silence en « appel » ? ; 2) comment surmonter la distance affective qui s'installe entre l'œil démesurément ouvert de l'appareil et celui, crépusculaire, du photographié ? ;

3) comment situer l'image de cette expérience dans le champ de l'art, y compris dans le musée lui-même, sans qu'elle ne soit du même coup platement esthétisée ? ; 4) et finalement : comment réaliser tout cela sans recourir à aucune des stratégies rhétoriques propres à la neutralité documentaire des informations télévisées ou de la presse écrite sensationnaliste, y compris de la publicité – pensons au travail de Toscani pour la marque Benetton – voire même d'un certain type d'art qui semble se complaire dans ce que Paul Virilio a nommé, avant que de désespérer des alternatives possibles à la catastrophe, « le conformisme de l'abjection » (Virilio, 1999) ?

\*

Selon Debra Bricker, la stratégie visuelle et poétique déployée par Jaar tout au long de son *Rwanda Project* tient en grande partie à l'efficacité rhétorique de l'ellipse<sup>7</sup>. Jaar lui-même confirme cela dans une conversation avec Rubén Gallo : « Si les médias et leurs images nous remplissent d'une illusion de présence qui laisse ensuite, en nous, une sensation d'absence, pourquoi donc ne pas faire le contraire ? Ce serait : offrir une absence qui, peut-être, pourrait produire une présence<sup>8</sup>. »

Le recours à la figure de style passe par différentes intensités tout au long de la série *Rwanda Project*. Il est radical, par exemple, dans le cas de *Real pictures* (1995), la première œuvre de la série, qui tente de « présenter l'irreprésentable », en l'occurrence des photographies glaçantes prises par l'artiste au Rwanda, en les soustrayant tout à fait au regard pour confronter le spectateur à leur pure description verbale, et le contraindre ainsi à « imaginer » ces images. Dans le cas du *Silence de Nduwayezu*, le spectateur n'est pas entièrement privé d'images, mais le caractère elliptique de la série persiste dans l'emploi de tropes et figures comme la synecdoque (substitution de la partie pour le tout) ou la répétition, déployées avec force au plan iconique comme plastique. S'agissant de la première, les yeux de Nduwayezu se substituent en effet non seulement à une expérience qui correspondrait adéquatement à sa douleur, mais aussi à celle de tout son peuple, voire de tous les persécutés du monde, que l'on ne peut dès lors se représenter à l'échelle de l'humanité qu'à travers ces yeux-là. Au plan plastique, ces mêmes yeux métaphorisent à leur tour toute l'impuissance du photographe, qui par eux cherche à se reprendre de son propre traumatisme optique (on sait que Jaar fut

<sup>7</sup> Bricker Balken D. (1999), « Alfredo Jaar: Lament of the images », in *Alfredo Jaar: Lament of the images*, List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, p. 13-40.

<sup>8</sup> Jaar A., in Gallo R. (1997), « Representation of violence, violence of representation », *Trans*, 3-4, New York, p. 59.

d'abord incapable de regarder les images qu'il avait lui-même prises). En allant plus loin encore, on pourrait suggérer que la lamentation communiquée par cette image remplace, à l'époque de sa carnavalisation médiatique, tout le « lamento des images », aujourd'hui devenu un agent de cécité. Pour ce qui a trait à la figure de la répétition, présente par la reproduction massive d'une même image, nous dirions qu'elle ne remplit pas seulement une « fonction mimétique ou métaphorique » en tant que substitut du million de victimes du massacre mais que, en vertu de sa distribution chaotique, elle remplit aussi, à la manière d'une périphrase d'indétermination ou d'incomplétude (Goya recourt parfois à cette figure dans ses *Désastres de la guerre*<sup>9</sup>), une « fonction autocritique » qui suggère une imagination sur le point de capituler devant le caractère pratiquement irréprésentable de la catastrophe. Cette difficulté, du reste, s'atteste mieux encore par la présence, dans l'œuvre – comme dans d'autres travaux antérieurs, *Working* et *Blow-up* par exemple, tous deux de 1993 – d'instruments et de dispositifs usuellement employés dans les salles d'édition-photo des agences ou des journaux : la table de lumière, les loupes, comme si, par ce geste, Jaar nous invitait aussi à percevoir et à soupeser les doutes qui l'habitent comme artiste sur les possibilités expressives de l'outil et des matériaux avec lesquels il travaille.

Nous pourrions continuer avec d'autres analyses du même genre, mais il est important ici de remarquer que celles-ci seraient tout à fait impossibles si la photo-installation ou la « mise-en-scène » ne créait pas en même temps une atmosphère de rituel ou de recueillement presque auratique (Jaar disait de l'espace de *Real pictures* qu'il était « quasiment religieux »). Celle-ci permet de s'assurer que le spectateur, jusque-là blasé, indolent ou simplement ignorant de ce qui s'y traite, ralentisse le pas, et finisse par s'engager, de tout son corps et tous ses affects, pour finalement (passez-moi l'expression) « imaginer l'image » et pouvoir l'interpréter. L'opération textuelle préalable contribue certes à tout cela, son économie et sa densité toute poétique (Jaar se réfère toujours à la poésie très brève de Ungaretti) provoquant un « décalage<sup>10</sup> » optique évident au vu de la difficulté de lire le texte à un pas habituel, et dans l'impatience de voir ce qu'il y a au bout du couloir. Y contribue aussi le jeu d'ombres et de lumières crépusculaires qui, appelant des sentiments ataviques, ancestraux (l'enfant qui vit encore en nous s'effraye toujours de cette dialectique du clair-obscur, tandis que le vieillard moribond qui nous attend croit

9 *Los desastres de la guerra* (1810-1815) : série de 82 gravures protestant contre la guerre d'indépendance qui opposa l'Espagne occupée à la France napoléonienne entre 1808 et 1814. [N.D.T.]

10 Sur la notion de « décalage » dans l'œuvre de Jaar, voir Valdés A. (1996), « Alfredo Jaar : imágenes entre culturas », dans *Composición de lugar*, Santiago de Chile, Universitaria, p. 94-95.



déjà voir une lumière au bout du tunnel), produit, probablement renforcé par le bourdonnement des générateurs, un effet inquiétant. Y participe enfin le mouvement par lequel le visiteur est invité à « s'incliner » sur la table pour vérifier lui-même, en utilisant les loupes, le contenu de l'image unique qui s'offre à lui.

Ce qui s'offre à lui dans cette intimité visuelle est, pour employer librement une notion connue de Barthes, le *punctum* de cette image et de l'œuvre entière, cet aspect des plus troublants qui indispose et déconcerte. Ce qui pointe ici en direction du regardeur, pour le dire une bonne fois, c'est l'image antérieure à toutes les images, l'image des images surgie grâce à cette surprenante paire de lunettes (la loupe) libérant l'horizon de l'habituel encombrement des images pour accéder au regard du photographié lui-même : l'image d'une paire d'yeux dans leur rencontre avec les yeux de l'autre.

\*

Le philosophe Emmanuel Levinas disait, à propos de l'expérience de contemplation d'un visage, qu'il s'agissait du noyau de l'expérience éthique, de l'instance à partir de laquelle, avant toute autre signification, je parviens à être à la fois vulnérable devant mon prochain, et responsable vis-à-vis de lui, et cela même si lui ne l'est pas à mon endroit. Nous pourrions nommer ceci, en toute rigueur, « un voir qui regarde ». Avant d'être une opération chargée de sens, qui implique un ensemble de micro-mémoires et une prolifération de systèmes sémiotiques, regarder un visage est, en effet, un acte de « piété » et de « responsabilité », un *observare* et non plus simplement un *spectare*<sup>11</sup>, un engagement d'attention et de passion pour ce qui me dévoile face au regard de l'autre, pour ce qui me dépouille de ma torpeur. « S'il te plaît, ne me mets pas de bandeau, tue-moi en face, parce que je veux te voir », aurait dit le religieux Joan Alsina au militaire qui devait l'exécuter sur ordre des organes répressifs de Pinochet. Incapable de supporter cet ultime regard, le militaire, devenu fou, se suicida quelques années plus tard.

\*

L'expérience du visage, souffrant ou non, est, aussi bien dans *Le silence de Nduwayezo* que dans nombre d'autres travaux de notre

<sup>11</sup> Alors que *spectare*, racine latine de « spectateur », renvoie à un acte visuel passif, celui d'un sujet qui, face à un spectacle, galerie d'art ou théâtre, « voit » sans se trouver modifié, *observare*, racine de « observateur », renvoie au contraire à un regard mis en forme par l'action du sujet qui l'exerce. « Voir », dans ce cas, c'est aussi « consentir à » des règles, des codes imposés et auto-imposés. Je dois cette distinction à Cray J. (1990), *Techniques of the observer*, Massachussets, MIT Press.

artiste<sup>12</sup>, un élément central qui nie catégoriquement la séparation entre l'éthique et l'esthétique. Ce que nous voyons, à son tour, nous regarde, nous interpelle. Le contexte visuel équilibré et informatif dans lequel apparaît ce regard laisse en nous une trace palpable : il crée des aptitudes d'attention, rompt avec les automatismes de notre perception et, dans le meilleur des cas – celui que l'on espère – nous oblige à la retraduire en une réponse active. En cela, l'art de Jaar détient une force non pas seulement « éthique » en même temps qu'« esthétique », mais aussi « politique ». Créer, chez le spectateur, un « engagement de piété », c'est-à-dire d'« attention » et de « com-passion » (dans le sens d'une empathie responsable) susceptible de générer une réponse active jusqu'au dehors du musée, autrement dit dans un contexte visuel où se répand principalement le regard objectivant et blasé : peut-être gît là la seule tâche véritablement politique de l'art pour aujourd'hui.

Dévouée comme jamais aux aspects les plus traumatiques du réel, cette politique visuelle exige par-dessus tout de l'art, sous peine de devenir « sans pitié », de ne pas consentir, comme dirait Paul Virilio, à une « présentation ostentatoire » et « conformiste » de l'horreur (pensons à l'exposition *Sensation*, réalisée à New York au début des années 1990) qui se substituerait à sa « démonstration » esthétique. En cela, il ne suffit pas d'enregistrer l'hostilité du monde, mais il faut aussi la juger et faire savoir, « faire voir » que la piété, avant d'être une dévotion pour quelque chose qui nous dépasse, est une vertu – une vertu de justice.

## Bibliographie

- Barthes R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- Bricker Balken D. (1999), « Alfredo Jaar: Lament of the images », dans *Alfredo Jaar: Lament of the images, List Visual Arts Center*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, p. 13-40.
- Crary J. (1990), *Techniques of the observer*, Massachusetts, MIT Press.
- Jaar A., in Gallo R. (1997), « Representation of violence, violence of representation », *Trans*, 3-4, New York.
- Jünger E. (1994), *Sur la douleur*, Paris, Le Passeur.
- Le Breton D. (1998), *Les passions ordinaires*, Paris, Masson.
- Simmel G. (2013), *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Payot.
- Sontag S. (2003), *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois.
- Virilio P. (1999), « Un art impitoyable », dans *Stratégie de la déception*, Paris, Galilée.

<sup>12</sup> *Frame of mind*, 1987 ; *Out of balance*, 1989 ; *The booth*, 1989 ; *Two or three things I imagine about them*, 1992 ; *A hundred times Nguyen*, 1994, pour en nommer seulement quelques-uns.