

« Structure et détails, en fin de compte, sont toujours chargés d'histoire »

Walter Benjamin

En juillet 1997, Pol Pot, le leader khmer rouge responsable des atrocités sous le régime khmer de 1975 à 1979, passait en procès et était condamné à perpétuité pour le meurtre de son ancien ministre de la défense, Son Sen, ainsi que de treize membres de la famille de celui-ci (condamné à mort pour trahison, Son Sen avait été accusé d'avoir voulu rallier le gouvernement de Phnom Penh). Le procès de « frère numéro un » avait été ordonné par son ancien chef militaire Ta Mok (connu comme « le boucher » pour sa participation directe au génocide qui fit deux millions de morts, soit plus d'un cinquième de la population du Cambodge, pendant les quatre années où régna la terreur khmère). On convia deux journalistes à en couvrir le déroulement à Anlong Veng, quartier général khmer isolé dans la jungle du nord du Cambodge, le long de la frontière thaïlandaise, et des images télévisuelles en furent diffusées à travers le monde. Mais le gouvernement cambodgien soupçonna les Khmers rouges d'avoir organisé le procès pour en faire un événement médiatique, dans « l'espoir » d'obtenir l'immunité politique. Juillet 1998 : alors qu'il était toujours incarcéré, Pol Pot mourut d'une attaque cardiaque, mettant ainsi un terme à la possibilité de le traduire devant une cour de justice internationale. Lorsque sa mort parvint aux médias, le gouvernement cambodgien accusa les Khmers rouges d'avoir encore fabriqué l'événement pour, cette fois,

empêcher que le gouvernement américain ne l'arrête.

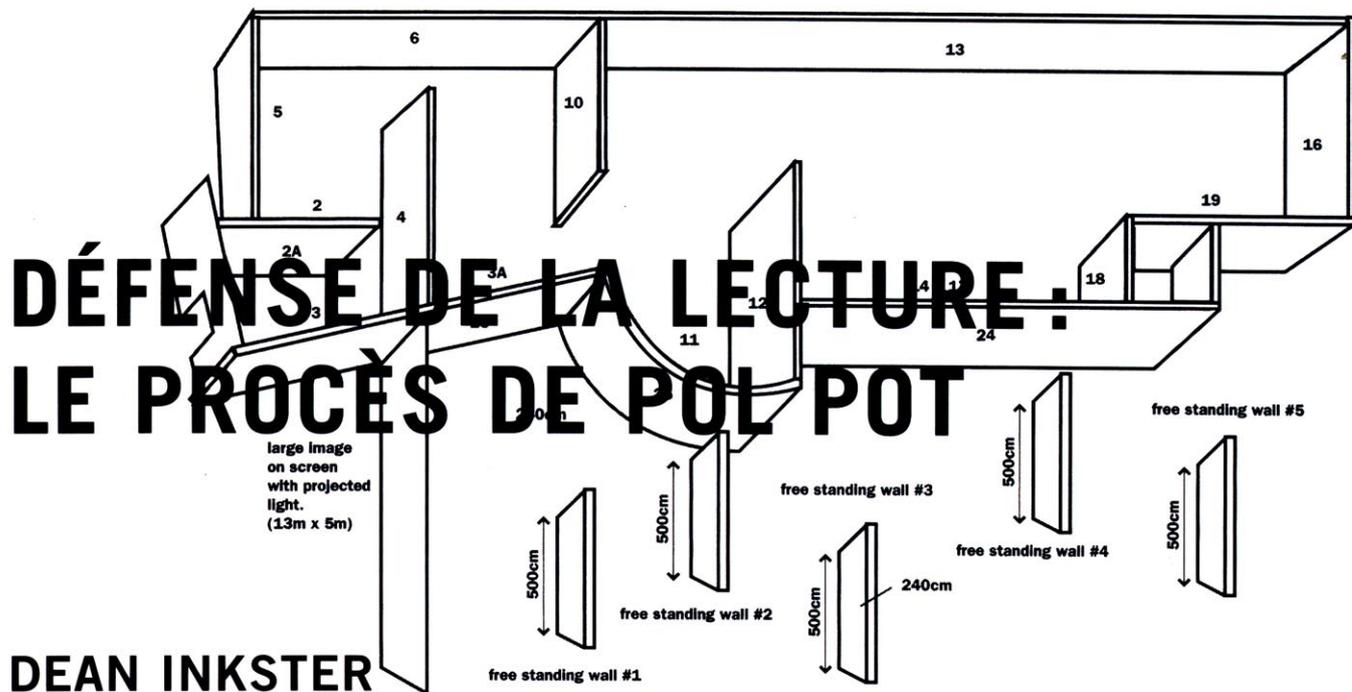
En parallèle à ces deux événements, mais manifestement dans l'indifférence des médias, le Cambodian Genocide Project (CGP), établi à l'université de Yale aux États-Unis ainsi qu'à l'université de Nouvelle-Galles du Sud en Australie, constituait une base de données électronique d'archivage et d'analyse des preuves historiques des crimes khmers. Cette base de données sans précédent, qui existe sous diverses formes, dont le CD-Rom, est publiquement accessible sur le World Wide Web¹. L'utilisation inédite d'un média électronique dans l'archivage et le traitement d'une mémoire historique et de preuves juridiques, comme son accessibilité publique, soulèvent de nombreuses questions quant à l'implication des progrès technologiques et médiatiques dans l'établissement actuel d'un droit et d'une justice internationaux, tel qu'envisagé par le traité de Rome, en février 1998.

Novembre 1998 : Liam Gillick et Philippe Parreno présentaient une exposition commune au centre d'art le Magasin à Grenoble, intitulée *The Trial of Pol Pot / Le Procès de Pol Pot*. En juxtaposant médias électroniques et télévisuels, en soulevant les questions de justice et de responsabilité politique impliquées dans la couverture médiatique du procès, l'exposition entendait par là-même répondre à ces questions, non sans complexité. L'imperméabilité à la mémoire historique collective de « l'une des plus grandes tragédies du xx^e siècle » (absence de preuves visuelles et couverture médiatique problématique durant la

période de dictature khmère, « illisibilité », selon les deux artistes, du procès lui-même) aura constitué la motivation initiale pour faire écho aux événements du procès. Gillick et Parreno prirent la responsabilité de se présenter comme coordinateurs de l'exposition, invitant quatorze artistes, critiques et commissaires à intervenir en tant que « superviseurs » du projet². Par l'envoi, *via* Internet, des propositions et décisions au cours des différents stades du projet, les quatorze participants restaient informés de l'ensemble des intentions et étaient invités à y répondre. De sa définition sous forme de déclaration d'intention, aux textes muraux de l'exposition proprement dite, en passant par les discussions entre les participants, écrites sur Internet, le projet aura été du début à la fin *une entreprise textuelle*.

ISSUE 1

À commencer par son titre, ce que cette entreprise pouvait donner à lire était de toute évidence « chargé d'histoire », non seulement en raison des événements autour du (non) procès et de la mort de Pol Pot, mais également en relation à l'histoire politique du Cambodge et l'inhumanité de la terreur khmère. L'exposition incitait d'emblée au questionnement du statut moral de l'art dans ses réponses à de tels événements. Les problèmes éthiques qui surgissent alors ne sont pas seulement ceux de la représentation artistique de ces événements et le risque, pour suivre Adorno, « qu'elle contienne, avec quelque distance que ce soit, la possibilité d'en tirer une quelconque jouissance³ », c'est-à-dire de transfigurer l'horreur en une



Plan pour les murs Oct 1998

Artpress - spécial: Oublier l'exposition, n°21, 2000, p. 64

expérience esthétique rédemptrice. Plus fondamentalement, ces problèmes se rapportent aux limites du discours lui-même, à la faillite du langage – et non seulement du langage artistique – dans sa capacité à répondre d'une réalité historique qui excède ses limites intrinsèques et résiste par là à l'histoire elle-même. Comme le suggère dans le contexte de la Shoah Werner Hamacher :

Il n'y a pas d'après historique ou expérientiel à un trauma absolu. Le continuum historique étant rompu, toute tentative de le restaurer s'avère un vain discrédit. L'« histoire » d'Auschwitz, de ce qui l'a rendu possible, l'a encouragé et continue de l'encourager dans tous ses dénis et déplacements – cette « histoire » ne peut entrer dans aucune histoire du développement ou du progrès des Lumières, de la connaissance, de la réflexion ou du sens. Cette « histoire » ne peut entrer dans l'histoire. Elle dérange tous les repères et détruit les moyens de les comprendre⁴.

S'ajoute à cela le sentiment que les phénomènes de radicale inhumanité durant le xx^e siècle ont conduit à une faillite du discours. Nous ne vivons pas seulement en un temps où l'histoire a été mise en doute, notamment par la perte des récits qui nous ont guidés à travers la modernité, mais en un temps où la confiance dans le discours en tant que tel a commencé à faire défaut :

Le discours s'est brisé quelque part, on ne sait pas bien où. On n'a pas d'autre discours. Pendant longtemps, on va s'évertuer à trouver des discours de suppléance, de relais, de relance : la nature irréductible de la fracture n'en deviendra que plus manifeste. On n'a pas d'autres discours, on sait seulement que quelque chose est interrompu, mis en panne au cœur des discours tenus, devenus intenables⁵...

Deleuze était certainement averti de cette brisure du langage par son étude du cinéma d'après-guerre et notamment son commentaire sur le *Hitler* de Hans Jürgen Syberberg : ce film témoigne des limites intrinsèques du langage face à la reconnaissance de l'inhumanité passée, mais aussi de l'espoir qu'en épuisant le langage, celui-ci reste confiant en la promesse d'un mode rhétorique à venir, plus rigoureusement adapté à son attente de justice. La

comparaison entre le « procès de Hitler » et le *Procès de Pol Pot* est permise non seulement par la mise en scène de l'exposition comme celle d'un studio de télévision ou d'un plateau de tournage (le *Verfremdungseffekt* du film), non plus, pourrait-on ajouter, par le théâtre de marionnettes qui l'accompagnait, mais aussi dans ce qu'on a appelé « l'effet média⁶ » chez Syberberg, effet par lequel le visuel et le discursif sont « chargés d'exprimer la complexité de l'espace informatique ; complexité qui dépasse l'individu psychologique autant qu'elle rend impossible un tout : une complexité non totalisable, « non représentable par un seul individu »⁷. »

Si, à en croire Serge Daney, « Hitler n'existe que par les informations qui constituent en nous son image », Gillick et Parreno auront cherché à comprendre comment le régime de Pol Pot a pu survivre dans la mémoire historique dans la quasi-absence de telles informations (du fait, entre autres, de la mise hors-la-loi du journalisme et de la documentation visuelle de 1975 à 1979). Pourtant, comme Syberberg, ils ont compris que c'est seulement en dépassant l'information que le sens de la justice et de la mémoire historique peut se manifester. À la différence de Syberberg, en revanche, le flot incessant de l'information ne sera pas dépassé par son accroissement jusqu'à épuisement, mais par sa ruine, en l'évidant d'emblée, en ne laissant de lui que l'image de ce que Walter Benjamin a appelé une « agitation pétrifiée » : projecteurs colorés d'un studio de télévision désert (« dont l'intensité lumineuse varie au rythme d'un battement de cœur ») ; textes muraux dont les fragments – phrases, questions, mots, lettres et chiffres –, disséminés à travers l'espace du Magasin, semblent figés dans leur propre matérialité.

OU ...

Ces textes et ces éclairages se réfèrent à des éléments formels issus de l'art minimal : les lumières fluorescentes de Dan Flavin et les textes muraux de Lawrence Weiner. Si bien qu'afin d'approcher au plus près les enjeux de l'exposition, il semble opportun d'examiner ce que l'appropriation de ces deux paradigmes signifie dans ce

contexte. En effet, elle n'a pas seulement mis à profit cette présence spatialisée propre au minimalisme, elle a révélé la nature contradictoire de son assimilation historique, que Rosalind Krauss décrit comme une « normalisation », et dont la contradiction s'inscrit selon elle, au sein même de la rupture du minimalisme d'avec l'idéologie moderniste.

Cette rupture visait, entre autres, le formalisme holistique de l'abstraction moderniste par lequel l'expérience visuelle validait rétroactivement le spectateur comme sujet central autonome. Si l'on considère, à l'instar de Robert Morris dans ses *Notes on Sculpture*, que les relations formelles sont « extraites de l'œuvre pour devenir une fonction de l'espace, de la lumière et du champ visuel de l'observateur », alors les coordonnées spatiales et temporelles du champ perceptif s'étendent aux conditions empiriques et donc contingentes ignorées jusqu'à lors par l'abstraction moderniste. L'expérience perceptive minimaliste devient contingente et le sujet avec elle, celui-ci abandonnant sa présence et son autonomie ; le sujet s'appartient « dans son acte de perception, mais à titre provisoire, par moments seulement⁸ » et ne le précède pas. En même temps, l'expérience perceptive par laquelle a lieu la restructuration du sujet, se donne comme « immédiateté physique » : expérience tangible qui diverge encore de l'expérience désincarnée propre à l'abstraction moderniste. Finalement, cette entreprise, selon Rosalind Krauss, comble le manque d'un « sujet dont l'expérience de tous les jours est celle d'un isolement, d'une réification, d'une spécialisation croissantes, sujet qui, dans les conditions d'une culture industrielle avancée, vit comme un être de plus en plus instrumentalisé⁹. »

Cette entreprise de compensation, parce qu'elle s'approprie les matériaux et les procédés de l'industrie, qu'elle opère le détournement discret de formes rationnelles, n'est possible, c'est évident, qu'en maintenant les conditions formelles de ladite culture industrielle. Ici, Krauss se réfère à Frederic Jameson et à son appréhension de la relation de l'art moderne au capital : pour ce dernier, l'art réagit au

(1) <http://www.yale.edu/cgp>; le site web a été lancé en 1997. (2) Le projet était supervisé par Thomas Mulcaire, Pierre Huyghe, Rebecca Gordon-Nesbitt, Douglas Gordon, Gabriel Kuri, Jeremy Millar, Josephine Pryde, Carsten Höller, Rikrit Tiravanija, Ronald Jones, Pierre Joseph, Zeigam Azizov, Adrian Schiesser, Terry Atkinson. Bien que quatorze superviseurs aient été invités, la brochure de l'exposition n'en mentionne qu'une douzaine, insistant sur le fait que le groupe de superviseurs est l'équivalent d'un jury. (3) T. W. Adorno, « Engagement » in *Notes on the literature*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 285-306. (4) Werner Hamacher, « Journals, Politics », in *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1988, p. 459; voir les remarques préliminaires de Dimitri Papadimitiou au colloque « Law and order in Cambodia » à la Conférence sur les Atrocités qui s'est tenue à l'université de Bard : « Les crimes de génocide se sont répétés après Nuremberg, tous appartenant à cette zone de cauchemar où notre capacité à comprendre, beaucoup moins qu'à rationaliser, est dépassée. » <http://www.bard.edu/hrp/atrocities/panelfour.htm>. (5) Jean-Luc Nancy, « Changement de monde », *Lignes*, n° 35, octobre 1998, pp. 47-48. (6) Jean-Pierre Oudart, *Cahiers du cinéma*, n° 294, novembre 1978, pp. 7-9. Cité in Gilles Deleuze, *Cinéma II, l'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 352. (7) Deleuze, *ibid.* (8) Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of Late Capitalism Museum », *October*, n° 54, 1990. (9) *Ibid.* Pour Rosalind Krauss, dans son analyse de l'acquisition de la collection Panza par le musée Guggenheim, le minimalisme aura même été coopté pour entériner ce changement.

phénomène de l'économie de marché non pas en produisant un modèle alternatif à proprement parler, mais en le transformant symboliquement, en lui octroyant l'authenticité qui lui faisait défaut. Pour Jameson, il s'agit d'« un geste utopique désespéré¹⁰ ». En ce sens, le modèle holistique de l'abstraction moderniste serait une résistance, dans le contexte du capitalisme naissant, à l'aliénation subjective, alors que le minimalisme, dans le contexte du capitalisme tardif, se serait adapté au déplacement de l'aliénation du sujet et à l'accentuation de sa fragmentation. Mais, pour citer Ernst Mandel, lorsque les conditions industrielles du capitalisme commencent à envahir tous les domaines de la vie sociale et culturelle, lorsque les lieux dans lesquels le minimalisme est censé accomplir sa tâche compensatoire se mettent eux-mêmes à imiter les conditions du capitalisme avancé, alors le « geste utopique » commence à faiblir¹¹.

L'expérience phénoménologique du sujet constitué par et engagé dans ses propres actes de perception, permise par les œuvres de Flavin et Weiner, perd sa raison critique face à « une mutation plus fondamentale du monde des choses », devenue aujourd'hui, une panoplie sans fin « de textes et de simulacres ». Mutation qui, selon Jameson, compromet les capacités du corps à se localiser et à organiser – en fonction de ses perceptions – son environnement immédiat, et qui n'est pas uniquement une mutation de l'espace mais plus profondément une mutation du temps :

Le sujet a perdu sa capacité à étendre ses pro-tensions et ré-tensions à travers la diversité temporelle, à organiser son passé et son présent en expériences cohérentes, et il devient assez difficile d'imaginer comment les productions culturelles d'un sujet peuvent résister en quoi que ce soit à ces « tas de fragments » par une pratique de l'aléatoire hétérogène et du fragmentaire¹².

Ici, Jameson vise le point critique où disparaît la possibilité d'expérimenter l'histoire, désormais « hors de portée ». Condamnées à la chercher parmi les images et les simulacres médiatiques, les productions culturelles ne témoignent plus que de l'énormité d'une situation dans laquelle nous sommes de moins en moins

capables de façonner la représentation de nos expériences. Il est évident que *le Procès de Pol Pot*, dans sa forme et son contenu, vise cette situation, mais dans un geste allégorique. Reste à savoir si ce geste tient de « l'utopie compensatoire désespérée » ou s'il parvient à être une réelle forme de résistance.

JUSQU'À QUEL POINT SERA-T-IL NÉCESSAIRE DE JUGER L'EFFICACITÉ DES SOLUTIONS PROPOSÉES

La pile d'affiches disponibles sur le sol au seuil de l'exposition annonçait clairement son ambition de fonctionner comme une allégorie : le repli du sens dû à l'impression de fragments de textes les uns sur les autres, textes extraits des différentes idées proposées par les « superviseurs » pour la forme finale de l'exposition, livrait la surface de l'affiche à la matérialité d'une multitude de lettres en caractères Helvetica. Il y aurait beaucoup à dire sur l'affiche elle-même ; je me contenterai de suggérer que son illisibilité ne dispense en rien de sa lecture¹³. Je serai plus réticent à voir dans la fragmentation discursive de l'exposition quelque reproduction ou consolidation cynique du morcellement et du brouillage des médias, comme on a pu le dire ailleurs. Ce n'est parce que ces fragments mettaient en évidence leur propre résistance à rendre compte d'une unité de la réalité et de la connaissance, du langage et de l'action, qu'ils laissaient le spectateur en situation de pathos ou d'indécision. En l'occurrence, le procédé de l'allégorie s'accorde à ces pratiques critiques décrites par Benjamin Buchloh dans son essai de 1982, qui assujettissent la « dévaluation » ou dégradation des signes de la culture marchande ou médiatique à une dévaluation seconde, qui permet à un sens critique de s'y inscrire¹⁴. Il est vrai que l'efficacité de telles pratiques d'appropriation n'est jamais acquise, ce à quoi on peut répondre que cette « incalculabilité » fondamentale permet justement à toute pratique critique ou discursive d'atteindre d'abord un sens politique. Un acte symbolique ou une énonciation ne peut produire un certain effet discursif sans sa dispersion préalable en un réseau de positions coexistantes, donc sans les contradictions qui leur sont inhérentes ; c'est-à-dire sans une

certaine incertitude structurelle.

Ce n'est pas parce que, dans l'allégorie, la scission du signifié et du signifiant redouble la fragmentation du signe dans le capitalisme avancé, qu'elle est forcément dénuée d'effet critique. Dans son étude sur Baudelaire, Benjamin lui-même voyait que l'allégorie mimait la structure disjonctive de la marchandise mais il savait aussi que ce fait n'annulait en rien son potentiel « critique » : assujettie à une seconde disjonction du sens, « la transformation trompeuse du monde des marchandises » ne fait plus illusion et « la marchandise se voit elle-même en face¹⁵ ». En d'autres mots, pour Benjamin, lorsque Baudelaire « humanise » la marchandise, il vise une allégorie critique de la tentative bourgeoise de « personnifier » cette marchandise¹⁶. De plus, si nous acceptons le fait que nous vivons aujourd'hui dans un monde envahi par les signes disjonctifs, nous risquons d'être la proie de la fin de l'idéologie, – mouvement plutôt paradoxal au nom d'une critique idéologique. Car c'est une chose de reconnaître la fragmentation du signe en théorie, c'en est une autre que de la reconnaître en pratique. Slavoj Žižek le remarque dans son étude sur l'idéologie en renvoyant à Freud, « nous sommes fétichistes en pratique et non en théorie¹⁷ ». Nous savons, au moins depuis Marx, que la marchandise en tant que signe est une entité radicalement contingente et ainsi totalement arbitraire, *mais quand bien même... nous agissons autrement*. C'est-à-dire que dans sa nature disjonctive le signe marchand fonctionne de la même façon que le signe allégorique, à cette différence près qu'il fétichise la nature de son trope. Le décor de bois du *Trauerspiel* benjaminien ne s'arrache jamais à sa condition morte, ainsi que le fait la table-marchandise de Marx, « pour se dresser sur la tête et se livrer à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser de son propre chef ». Les décors de l'allégorie sont débarrassés de ce genre d'illusion. Encore une fois, si le signifiant est, par lui-même, devenu une forme marchande à part entière, libéré des ballasts du signifié, c'est parce que nous fétichisons, entre autres, la « sublime » absence de son référent : *nous savons bien qu'il n'y a rien derrière ce signe, mais quand*



bien même nous agissons autrement...

Plutôt que de fétichiser la disjonction entre signifiant et signifié, l'allégorie la maintient comme distinction entre deux systèmes de valeurs ; la loi matérielle du langage (sa figurabilité) et la loi qui gouverne ses intentions référentielles (sa référentialité). C'est en cela que l'allégorie est comprise comme figure éthique¹⁸. J'irais jusqu'à suggérer que ce vers quoi s'orientait le déploiement des fragments textuels de l'exposition était quelque chose de l'ordre de cette nature éthique du langage. En dépit du repli du sens qu'ils effectuaient, ces fragments demandaient encore à être lus. Cet impératif de lecture n'était pas fonction d'une démonstration rhétorique mais visait quelque chose de l'impératif qu'est le langage en lui-même, – qu'il y a du sens et donc langage. Si c'est là le caractère inconditionnel propre au langage, sa loi de référentialité doit être comprise comme irréductible – et donc antérieure – à ces conditions empiriques (ses conventions historiques, ses formes institutionnelles, ses applications techniques et tout ce qui peut ressembler à un sujet parlant) ; ce qui revient à dire que la référentialité demeure, qu'elle renvoie ou non en acte à un référent. Et c'est seulement lorsque le langage est exposé à la possibilité de son impossibilité qu'il manifeste son caractère impératif : « L'impératif du langage parle dans la cassure du langage¹⁹. »

Ce que nous enseigne aussi la théorie benjaminienne de l'allégorie, c'est que la représentation de la mémoire historique procède toujours d'un acte de destruction : à la fois en excès et en défaut par rapport aux objets et aux événements qu'elle prétend représenter, elle est toujours déjà leur instante disparition. Ainsi le passé n'émerge-t-il jamais, ni ne se révèle « dans la présence nue et manifeste des faits ». Il ne peut y avoir de représentation authentique ni rédemptrice du passé ; pour Benjamin, il n'y a d'autre rédemption dans le temps historique que celle, messianique et donc indéfiniment différée, de ce temps lui-même. Pour qu'il émerge comme représentation, il lui faut nécessairement passer par sa propre ruine et sa dispersion, il faut

que cette représentation devienne, dans sa fidélité aux événements, un acte radicalement hétérogène. Si ce passage est la nécessaire condition de la représentation historique, la « politique » de la représentation doit par conséquent être comprise comme responsabilité de ce passage ; « rien d'autre que l'expérience... d'une traversée et de son irréductible difficulté²⁰ ». Une telle responsabilité introduit une discontinuité radicale dans la connaissance et dans les règles en fonction desquelles les décisions sont prises ; lieu et temps de la décision se détachent de tout sujet déterminé. Si bien que si l'on pose la question : « Qui est là ? Qui parle, lit, agit, prend ses responsabilités ou revendique ses droits, sinon moi ? », – nous avons désormais la réponse : « Personne²¹ ». Et c'est peut-être l'un des plus pertinents enjeux du *Procès de Pol Pot* que de radicalement défaire la place et le temps du destinataire. Dégagés du devoir d'assigner le sujet de l'énonciation – sans même l'assurance d'interpeller le spectateur/lecteur et ainsi sans savoir à l'avance comment ils seront interprétés par lui –, les fragments discursifs qui composent les textes muraux ne font que mettre en scène allégoriquement ce qui structure toute décision éthico-politique, ce à quoi Claude Lefort se réfère dans le contexte de la démocratie : « la dissolution des repères de certitude²² » (« quel chagrin ? quelle analyse ? quelle femme ? quels amis ou quelles familles éloignées ? quel rapport ? », « quel commentaire ? »...).

Lorsque ceci arrive dans la mise en retrait allégorique des repères médiatiques, ne peut-on pas l'interpréter comme une résistance à l'idéologie de l'interventionnisme humanitaire et de sa représentation médiatique, qui s'est approprié un humanisme pour le moins démodé, simulacre à la fois de la politique et de la tragédie humaine. Annulant la signification des événements qu'ils transmettent, les médias en sont réduits à « télécommander » le rêve d'une bonne conscience humanitaire en excluant toute responsabilité politique (ou pour rester dans l'exposition, « *broadcasting from one location while receiving from another*

location and supressing the result of the entire process [émettre d'un endroit en recevant d'un autre endroit et annuler le résultat du processus dans sa totalité]).

Au-delà de la pile d'affiches, le visiteur était confronté à une large banderole tendue à l'entrée de l'exposition, dans toute la largeur de l'espace connu sous le nom de la Rue. Quoique la forme allongée de la banderole pouvait rappeler celle d'un écran de cinéma, sa couleur bleue (d'incrustation) faisait pencher l'interprétation vers l'écran vidéo, plutôt télévisuel que cinématographique. Deux motifs ornaient la banderole (figurant à première vue deux stéréotypes de l'Asie) : à gauche, un disque blanc (lune ?), simulacre d'une lumière de projecteur mais que semble confirmer un vrai projecteur qu'on aperçoit au travers de la banderole translucide. Le deuxième motif, noir, consistait en un graphisme abstrait de formes arborescentes (métaphore visuelle d'une forêt ou d'une jungle) qui, dans le détail, ressemblait à une multitude de bandes typographiques découpées, autorisant ainsi leur lecture comme « forêt de signes ». Ainsi, le visiteur pouvait d'emblée envisager la dialectique que l'exposition allait développer tant dans sa forme que dans son contenu.

D'un côté, le projecteur et sa connotation médiatique : simulacre de la « vérité » et de la divulgation télévisuelle (souligné pas l'impossibilité pour le vrai projecteur d'atteindre sa cible sur l'écran, compte tenu de la prédominance de la lumière naturelle dans l'espace de la Rue) ; de l'autre, la « forêt de signes », « la complexité de l'espace informatique », sa dissémination, et l'impératif de lecture que sa crise concomitante, « la brisure du discours », appelle. Le visiteur était ainsi obligé de « dépasser » la banderole pour entrer dans l'espace d'exposition. Traversée on ne peut plus symbolique d'une frontière grâce à laquelle la domination de l'écran télévisuel est laissée derrière soi et déchirée, ne laissant plus que le souvenir ni de sa signification en tant que spectacle.

De l'autre côté de l'écran, le spectateur découvrait un ensemble de cinq cimaises, ajoutées dans la Rue qui, par les textes

(10) Frederic Jameson, *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 25. (11) *Ibid.* (12) *Ibid.* (13) Pour le dire brièvement, elle ne laisse que la trace matérielle d'une alliance temporaire, dépourvue de sens caché, pure alliance de différences, à la fois abritée et exposée dans sa lisibilité. (14) Benjamin Buchloh, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain », in *Essais historiques II, l'art contemporain*, Villeurbanne, Art éditions, 1992, p. 107. (15) Walter Benjamin, « Zentralpark, fragments sur Baudelaire », in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1979, pp. 227-228. (16) *Ibid.* (17) Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London & New York, Verso, 1989. (18) Voir Paul de Man, *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989, p. 251 : « Les allégories sont toujours d'ordre éthique, le terme éthique désignant l'interférence structurale de deux systèmes de valeurs distincts. En ce sens, l'éthique n'a rien avoir avec la volonté (contrariée ou libre) d'un sujet, ni a fortiori avec un rapport entre sujets. La catégorie éthique est impérative (c'est-à-dire une catégorie plutôt qu'une valeur) dans la mesure où elle est de nature linguistique et non subjective. » (19) Werner Hamacher, « Lectio : de Man's Imperative », in *Reading de Man Reading*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989 p. 178. (20) Thomas Keenan, *Fables of Responsibility: Aberrations and Predicaments in Ethics and Politics*, Stanford University Press, 1997, p. 12. (21) *Ibid.*, p. 175. L'intention inhérente dans ses actes n'est pas subjective en elle-même, mais une condition sémantique du langage. Le langage est intentionnel en vertu du fait qu'il est destiné au sens. L'intention n'est pas avant tout une catégorie inconditionnelle, encore moins quand il s'agit de la responsabilité politique qui est en dernière analyse une réclamation du langage et non pas de la subjectivité en tant que telle. (22) Claude Lefort, « Sur la démocratie moderne », in *Essai sur la politique*, Paris, Seuil, 1982, p. 29.

muraux qui y figuraient, faisaient penser à des projections en trois dimensions de fenêtres hypertextes s'étageant jusqu'au fond de l'espace du Magasin. Cette traversée signalait la responsabilité politique que l'exposition s'appropriait à mettre en avant dans la confrontation des médias avec les questions de justice (« *event led... et faire jurisprudence* »). La première de ces cimaises nous confrontait au texte suivant : « Les lumières s'éteignent, le personnage s'écroule, de la salive s'échappe du coin de sa bouche au moment où son visage touche le sol. » On était amené à comprendre plus tard que cette phrase constituait la seule et unique description narrative parmi les trente fragments dispersés sur les murs du Magasin (fragments dont la totalité aurait sans doute tenu sur la surface d'une feuille A4). Image clairement lue comme la description, au présent impersonnel, d'un acte d'injustice. De cette façon, cette phrase prenait une place discursive particulière à la fois dans sa temporalité et sa spatialité. Elle nous rappelait, premièrement, que la justice a toujours à voir avec l'absolue singularité de l'autre (« Justice, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, désigne ce qui doit être rendu [comme on dit en français, "rendre justice"] ». Ce qui doit être restitué, remis, donné en retour à chaque existant singulier : ce qui doit lui être accordé en retour du don qu'il est lui-même²³ ». Deuxièmement, elle pouvait être interprétée en relation avec la lumière « naturelle » de la Rue que le spectateur allait comprendre, dans la suite de son parcours, comme dialectiquement reliée aux éclairages artificiels mis en scène dans la partie couverte du Magasin (la Galerie). Quel meilleur moyen d'interpréter ces questions de lumière dans leur relation à la description narrative de l'injustice (« Les lumières s'éteignent... ») que de citer l'introduction d'Alain Badiou sur les questions « de vérités et justice » :

Ce dont il faut partir est ceci : l'injustice est claire, la justice est obscure. Car celui qui subit l'injustice en est le témoin irrécusable. Mais qui témoignera pour la justice ? Il y a un affect de l'injustice, une souffrance, une révolte. Rien, en revanche, ne signale la justice, laquelle ne se présente ni comme spectacle ni comme sentiment²⁴.

Résistant à la spectacularisation de la mémoire historique, l'exposition ne prétendait pas faire une présentation des événements ayant précédés le « procès » de Pol Pot. Dépourvue de tels faits visuels ou autres, elle refusait d'assujettir les victimes de ces événements à la répétition ritualisée par l'exposition de la violence ; comme c'est le cas des archives de photographies des victimes de la prison de Tuol Sleng à Phnom Penh, ignoblement transfigurées en expériences esthétiques déplacées qui n'en appellent qu'au *senti-ment* (et qui font désormais partie de la collection photographique du MoMA à New York).

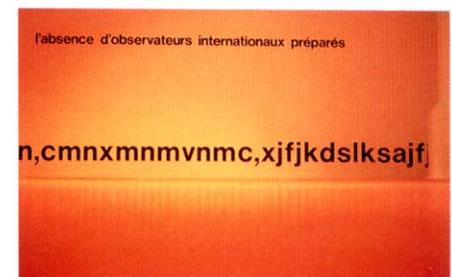
**BNMVN, CMNXMNMVNMC,
XJFKDSLKAJFJ**

Je voudrais encore suggérer que ce qui pouvait d'abord sembler réducteur dans l'absence apparente des références historiques et du sens de certains fragments (« 1,056,783,210,932 », « bnmvn, cmnxmnmvnmvc, xjfkdsllksajfj »...) ne réduisait non plus en rien la responsabilité de leur lecture ni n'en exemptait. La résistance à l'image ne signifiait pas que l'exposition était dispensée de l'utilisation de la photographie en tant que telle ; c'est-à-dire de l'inscription ou de l'écriture au moyen de la lumière. Le déploiement dialectique de la lumière (« lamps fading... ») en éclairages, « naturel » et « artificiel », dans deux espaces, « ouvert » et « fermé », n'ouvrait pas seulement sur la signification de la justice, d'une part, sur la question des médias télévisuels, d'autre part. La lumière projetée sur les murs de la Galerie ouvrait sur une possible interprétation éthico-politique de l'absence d'iconographie historique sur ces mêmes murs. Les artistes/coordonateurs déclaraient avoir choisi ces lumières (qu'ils appellent « *fading lights* », lumières allant s'atténuant) parce que, contrairement aux autres éléments agencés dans l'exposition, elles résistent à leur transmission *via* Internet. Cette décision, à première vue assez inexplicable, trouvait sa pertinence dans une actualité bien précise. Ce qu'ils ne disaient pas, c'était que cette résistance, précisément à la transmission et à la communication numérisée, correspondait aux difficultés rencontrées dans l'introduc-

tion d'Internet au Cambodge²⁵. Outre les conditions économiques qui ont limité l'introduction et l'usage de ce média, le principal obstacle à son développement a été la résistance de la langue dominante du pays (le sanscrit khmer) à la numérisation de son écriture. Alors que les pays voisins, comme le Vietnam et la Thaïlande, avaient depuis longtemps romanisé leur langue écrite, permettant sa numérisation, le Cambodge a longtemps résisté à l'adoption de l'alphabet roman de peur de voir décliner sa culture déjà menacée par lesdits voisins. Ce fut également l'obstacle majeur au traitement numérique des archives rassemblées dans la base de données du CGP, dont les trois langues principales sont l'anglais (langue courante du CGP), le français (langue coloniale) et le khmer (langue indigène dominante). Pour en revenir à l'exposition et à la majorité des textes muraux présentés en anglais et/ou en français, l'absence et la résistance du khmer étaient signifiées sous une forme cryptée dans les lumières de ce qui avait d'abord été présenté comme la mise en scène d'un studio de télévision vacant. On pouvait dès lors donner un sens au texte mural sans doute le plus rétif à l'interprétation, « bnmvn, cmnxmnmvnmvc, xjfkdsllksajfj », qui se lisait comme un chiffre romain s'évanouissant en un code informatique indéchiffrable. Quelque chose qui, à son tour, pouvait se présenter comme le rappel de l'origine latine de la jurisprudence telle qu'elle se pratique et s'impose aujourd'hui globalement à travers le monde.

1979 1979 1979, WHICH 1982

Parmi la trentaine de fragments de textes, seuls trois d'entre eux, tous dans l'espace clos de la Galerie, se référaient à l'histoire. Le premier en suivant l'itinéraire implicite de l'exposition, « ...khmer rouge », le faisait ostensiblement ; les deuxième et troisième comprenaient deux dates : « 1979 1979 1979 » et « which 1982²⁶ ». La première date est clairement l'année où les khmers rouges furent renversés après l'invasion des troupes vietnamiennes, marquant ainsi la fin de quatre années de terreur et de génocide. Sa répétition est le rappel visuel que, pour marquer la singularité d'un événement, *une date doit*



Liam Gillick et Philippe Parreno, *Le Procès de Pol Pot*, Le Magasin, Grenoble, 8 novembre 1999 - 3 janvier 1999. Photos Dean Inkster.

se diviser en se répétant; « il faut qu'en elle le non répétable se répète, efface en lui la singularité irréductible qu'il dénote », nous apprend Derrida à propos des dates dans la poésie de Paul Celan²⁷. Ainsi, marquant ce qui ne saurait revenir (du passé), elle doit néanmoins, en tant que marque, être *re-marquée*. Mais cette division signifie également qu'elle doit du même coup crypter sa singularité au sein même de la répétition : « L'itérabilité de la date est la condition de sa singularité, son effacement la condition de sa lisibilité²⁸. » Chacun des fragments en question affirmaient respectivement l'une et l'autre de ces conditions, ainsi le deuxième, « *which 1982* », soulevait-il ainsi la question de sa lisibilité. Dans les chronologies qui accompagnent les articles de presse sur le Cambodge (y compris celle fournie par le site du CGP), peu de dates sont données à propos des dix années de pouvoir vietnamien à partir de 1979. Pourtant, par son mode interrogatif et la discrétion avec laquelle il affirme sa structure cryptée de date (l'absence de marque interrogative à proprement parler), « *which 1982* » (1982, lequel) demande à être lu. Sans signification identifiable par elle-même – ce que Derrida dit de toute date – cette date se manifeste néanmoins comme ce qu'il faut reconnaître. Son mode interrogatif demande à ce qu'elle soit comprise comme une sorte de mot de passe, ou *schibboleth*; « ce qu'il faut savoir reconnaître et surtout marquer pour faire le pas, pour passer la frontière d'un lieu ou (d'un) seuil²⁹... » Quelque chose qui peut donc de nouveau se manifester comme une allégorie de la responsabilité. Et ce que cette date contient est en réalité ce que l'on connaît comme le *one million documents*, dont on comprendra que lui-même dissimule son véritable sens au sein même de son nom. Autrement dit, lorsque les mots « *which 1982* » « émergent du hors-sens où ils se gardaient en réserve », ils ramènent ce à quoi l'exposition semblait renoncer. Comme le révèle le « Documenting the Cambodian Genocide on Multimedia³⁰ », disponible sur le site du CGP, 1982 correspond à l'année où fut établi un comité de recherche, sous les auspices du Front uni pour la défense et la reconstruction du

Kampuchéa, destiné à collecter les preuves et témoignages des événements de 1975 à 1979, à travers le Cambodge. Durant deux années, le comité rassembla ce qui allait devenir la première collection importante d'archives sur les crimes contre l'humanité commis par le régime de Pol Pot. Ces archives ne consistaient pas en un million de documents mais en plus de dix mille portant les signatures et les empreintes digitales de près d'un million de cambodgiens. Pendant qu'on recueillait des preuves, les personnes interrogées étaient sollicitées pour signer une pétition réclamant le jugement des crimes khmers. Le document devait servir à faire appel auprès des Nations unies pour qu'elles prennent les mesures requises afin de porter les khmers rouges devant la justice internationale (ces derniers continuant alors de représenter le Cambodge aux Nations unies, et de recevoir le soutien de nations étrangères, notamment de la Chine et des États-Unis)³¹. Ainsi, par une ellipse, la simple phrase « *which 1982* » scellait en elle non seulement l'une des plus importantes sources des preuves historiques, que l'exposition s'était refusée à *exposer* (source, pour citer le CGP, qui reste encore à lire et à interpréter), mais également un million d'autres « sceaux » (signatures et empreintes digitales) réunies pour réclamer justice. Pour autant, ceci ne veut pas dire que le fait de détenir les clefs de ce chiffre garantisse sa transparence, transparence à laquelle l'exposition résiste. Mise en retrait et ouverte, toute signification donnée dans ce fragment demeure, en définitive, scellée en lui et irréductible à une interprétation exhaustive. Par là-même, irréductible à lui. De la division singulière de la marque en tant qu'inscription, à la multiplicité des marques qu'elle rassemble, ce qui structure cette phrase – comme toute structure d'une marque – est, en dernière analyse, *pure trace en tant que différence(s)*. De ce fait, elle réclame non pas une interprétation hermétique, mais une lecture *diacritique* (une éthique de la critique) : « la vérité, dit Benjamin à propos du *Trauerspiel*, n'est pas un processus d'exposition qui détruit le secret, mais une révélation qui lui rend justice³². »

Dans leur interrogation de la relation de

l'art contemporain à l'histoire et aux médias, Liam Gillick et Philippe Parreno ont choisi de révéler les paradoxes et les apories d'un événement de l'histoire récente. Ils montrent que toute tentative de donner une représentation authentique de l'histoire doit nécessairement se confronter aux conditions historiques contemporaines de sa remémoration : « notamment la prise de conscience que toute trace de mémoire, si elle est encore possible, ne peut se présenter que profondément teintée de catastrophe et imprégnée de connaissances refoulées, de formes désavouées de cognition³³. »

Comme telle, l'exposition demeure fidèle à la définition de l'allégorie donnée par Benjamin : réflexion sur les ruines et les fragments du présent en tant qu'ils ont leur origine dans le désaveu et la méconnaissance du passé. Que l'on puisse considérer l'expérience qu'elle a tenté d'instaurer comme « *un geste utopique désespéré* » reste à démontrer. Mais suggérer qu'elle ne fait que mettre en scène sa propre indifférence revient à confondre la lecture politique du deuil baroque, implicite dans l'analyse benjaminienne, avec un retrait mélancolique du monde. C'est se méprendre sur l'impératif d'une ruine qui déconstruit mystification et idéologie, *se méprendre sur la fin de celles-ci*. C'est méconnaître que toute tentative de réconcilier, au nom du politique, le moi et le monde, l'individu et la société, risque aussitôt de recouvrir leurs différences constitutives ainsi que les apories dans lesquelles la politique *prend place (takes place) à la fois littéralement et rhétoriquement*. Ce qui demeure de la lassitude baroque face à la brèche linguistique entre texte et référent, langage et réalité, est une vigilance sans fin, une éthique, au nom de la lecture. Et cette éthique est elle-même une attente du temps inattendu de la responsabilité. « Le *Trauerspiel* est, de par sa forme, un drame destiné à la lecture... les situations n'y variaient guère, mais quand elles le faisaient c'était en un éclair, comme la vision des caractères imprimés lorsqu'on tourne la page³⁴. » Le mérite de cette exposition est d'avoir su mettre en scène un tel drame.

Traduit de l'anglais par Gauthier Herrmann

(23) Jean-Luc Nancy, « Cosmos Basileus », *Cosmos Basileus*, vol. 1, n° 1, 1999 :

http://www.helsinki.fi/~rpo_bas/vol1/vol1nr1/nancy.htm (24) Alain Badiou, *Abrégé de métapolitique*, Paris, Seuil, 1999, pp. 109. (25) Voir à ce sujet Jacques Leslie, « Operation Phnom.com :

Cambodia is the Ultimate Test of Digital Technology's Power to Transform », *Wired*, vol. 7, n° 11, novembre 1999 : http://www.wired.com/wired/archive/7.11/cambodia_pr.html (26) Il est faux de prétendre avec Brian Holmes que la seule référence historique est le mot « khmer ». C'est faire

une lecture erronée du fragment « ...Khmer rouge » ; comme il a oublié les dates de l'exposition, son interprétation manque du même coup le rendez-vous avec elle. Voir son article « De l'interaction en art contemporain », *Parachute*, n° 95, juillet-août-septembre, 1999, pp. 52-54.

(27) Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 32. (28) *Ibid.*,

(29) *Ibid.*, p. 50. (30) Helen Jarvis en collaboration avec Nereida Cross, « Documenting the Cambodian Genocide on Multimedia », <http://www.yale.edu/cpg/publish/documenting.htm>

(31) Selon le CGP, la pétition ne parvint pourtant jamais à destination. (32) Walter Benjamin, *Origine du drame baroque*, Paris, Champs Flammarion. (33) Benjamin Buchloh, « Hans Haake : The Entwinement of Myth and Enlightenment », *Hans Haake, Obra Social*, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 1995, p. 55. (34) Walter Benjamin, *Origine du drame baroque*, op. cit.

Je tiens à remercier Thomas Keenan, Liliane Schneider et Zahia Rahmani pour leur encouragement et leur aide, ainsi que Gauthier Herrmann pour sa patience et son amitié.