

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

La vidéo à l'épreuve de la disparition (Julieta Hanono, Fiorenza Menini)

Jean-Louis Déotte

Number 10, Fall 2007

Disparaître
Disappearing

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005555ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1005555ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche sur l'intermédialité

ISSN

1705-8546 (print)
1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Déotte, J.-L. (2007). La vidéo à l'épreuve de la disparition (Julieta Hanono, Fiorenza Menini). *Intermédialités / Intermediality*, (10), 95–114.
<https://doi.org/10.7202/1005555ar>

Article abstract

Political disappearance — which is not yet a concept for the so-called political sciences — is a paradoxical event: by definition, there will be no witnesses and the perpetrators will not speak up. It is an engulfment that leaves no traces. The two videos studied here, J. Hanono and F. Menini's, reinforce this paradox because the video device, in contrast to that of cinema, makes it difficult for the spectator to connect with a work that encysts the here and now of a phrase-affect (Lyotard). This phrase-affect is what subsists from a certain traumatic experience, whether the video artist has experienced his/her own disappearance from the inside, or (s)he has witnessed mass destruction. What is at stake in these videos is the attempt to reunite the past here and now of the trauma, while fighting against the repetition of the death drive (Freud) by means of the set-up of a videographic representation.

La vidéo à l'épreuve de la disparition

(Julieta Hanono, Fiorenza Menini)

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Quand on dit d'une personne qu'elle est portée disparue, on ne sait pas ce qu'on dit puisque ne sachant ni si elle vit encore, ni si elle a été assassinée, on doit suspendre toute thèse ontologique, tout jugement d'existence¹. On ne peut pas constater la disparition. Ou bien une phrase empirique peut constater une existence ou bien elle ne le peut pas, auquel cas, il n'y a rien sous l'objectif de ma phrase cognitive. Mais la disparition n'est pas ce rien². Car ce qui fait qu'une disparition est une disparition, c'est qu'elle dure toujours. Ce qui dure toujours, c'est qu'une personne que je peux nommer, n'est ni présente, ni absente.

Or, la disparition, à côté de la déshumanisation programmée des camps, est bien l'autre forme prise par la terreur moderne³. C'est l'expérience, qui n'est pas une expérience, que vient de faire l'Amérique : celle de la mort de masse dissoute, presque en un instant et en direct. Or, comme après un autre 11 septembre, le putsch de Pinochet en 1973 où la CIA avait été alors très active, les réactions des survivants ont été les mêmes. En l'absence de corps, les vivants sont livrés au spectral. La première résistance consiste à affirmer que les disparus ont bien existé, en mobilisant une surface de reproduction ontologique : la photo. La

1. On peut noter la troublante proximité avec les conditions du *cogito* husserlien.

2. Il faudrait revenir à la table du « rien » dans la première *Critique* de Kant.

3. La thèse de Giorgio Agamben (*Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, trad. Pierre Alferi, Paris, Rivages, 1999), que les camps nazis furent programmés biopolitiquement pour générer du non-homme, devrait prendre en compte le fait que la politique de disparition renvoie l'humanité à un en-deçà de l'opposition animalité/humanité, puisqu'il semble bien que ce qui distingue fortement l'humanité, c'est la décision d'enterrer les morts. Les hommes inventent la mort en se séparant définitivement des morts. Pour *sapiens sapiens*, le mort doit devenir l'autre, l'autre ne pouvant être dès lors identifié à autrui.

photo qui revendique un nom, celui de la personne qui manque à l'appel, accompagnée d'une courte biographie. Ces scènes d'exposition de photos se répètent partout où la politique de la disparition a été ou est pratiquée, aujourd'hui, de Grozny à l'Algérie.

EL POZO (2005) DE JULIETA HANONO⁴

96

1. En pleine dictature argentine, Julieta Hanono, qui n'avait que seize ans, mais qui avait été très liée au mouvement *Montoneros*, est arrêtée en pleine rue par une de ces Ford sans plaque d'immatriculation qui sillonnent les villes à la recherche de ce qui subsiste de la « subversion ». À ce moment en effet (1977), le Mouvement a déjà été décapité et les *milicos* liés aux colonels factieux s'attaquent aux cercles de sympathisants, de plus en plus périphériques. Il s'agit maintenant de faire le vide, pour constituer une société « saine », où tous seront d'accord autour des principes d'autorité, d'ordre, de religion, les autres étant éliminés. Comme des dizaines de milliers d'autres, Julieta sera « engloutie » selon la terminologie en vigueur, c'est-à-dire mise au secret comme aujourd'hui les détenus islamistes de Guantánamo ou des prisons secrètes de la CIA.

El pozo (le trou) est le centre de détention et de torture situé dans l'ancienne préfecture de police, au croisement des rues Moreno et Urquiza, en plein cœur de la ville de Rosario en Argentine. De novembre 1977 à décembre 1979, elle y fut enfermée ; d'abord « disparue », séparée du monde dans un isolement absolu durant les deux premiers mois, puis prisonnière « officielle » pendant plus d'un an et demi. En 2004, elle y retourne pour réaliser un film, sorte de voyage au cœur du monstre témoin de la dévastation. Ce film est un récit noué, une exploration du lieu où se lie son histoire la plus intime et celle de l'Argentine. Approcher le fond, en reconstruire le sens par l'image : recadrer l'obscur par l'entremise d'une caméra sur pied pivotant, découvrant ce lieu qu'alors on appelait aussi « *la favela* » pour son architecture bric-à-brac, avec ses chambres improvisées construites à force de gagner toujours plus profondément l'espace. Par l'image, dit-elle, il lui fallait retisser les liens entre ce lieu, véritable « état d'exception » selon les mots de Giorgio Agamben⁵, et son propre intérieur perdu.

4. Une ébauche de cette étude a été présentée dans la revue *Europe*. Voir Jean-Louis Déotte, « Retourner sur les lieux de la disparition », *Europe*, « Écrire l'extrême », n° 926-927, juin-juillet 2006.

5. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, notamment p. 50-52.

2. Or la disparition comme politique terroriste d'État a une histoire : Julieta va disparaître, aspirée par l'un de ces trous qui vont permettre à des militaires — formés à l'école française des officiers qui ont combattu en Indochine et en Algérie et qui ont gagné la Bataille d'Alger contre le FLN en utilisant arrestations, tortures, dénonciations, disparitions de membres de l'armée secrète algérienne comme de sympathisants européens (le cas le plus emblématique étant celui du jeune mathématicien Audin probablement assassiné par un proche d'Aussares) — de « traiter » les suspects sans ouvrir un de ces camps d'internement toujours trop visibles. La leçon du nazisme (le statut NN imposé à certains déportés) a été retenue, l'effacement des traces doit être radical, la disparition des politiques est l'arme absolue de la terreur, bien plus que le crime qui laisse sur le champ traces de l'acte et cadavres qui risqueront d'être honorés et qu'on portera en triomphe, comme le font aujourd'hui régulièrement les Palestiniens.

97

3. Les lieux d'engloutissement appartiennent à la banalité urbaine : appartements, villas comme à Santiago sous Pinochet, garages, clubs sportifs, écoles, etc. Julieta, séquestrée dans un lieu secret, un ancien appartement aménagé à cet effet, au cœur même de la ville, dans un bâtiment par ailleurs officiel, rusera : elle se fera passer pour une vague sympathisante, sans importance. Son père, qui a du capital financier et social, fera tout pour retrouver sa fille. Sacrifiant sa fortune, il remontera les réseaux du pouvoir illégal pour arriver à obtenir des nouvelles : oui, sa fille est vivante, oui, il y aura procès, oui, on peut acheter l'avocat du régime, oui, on peut obtenir une condamnation légale grâce à laquelle elle ressurgira à la lumière, dans une prison officielle où elle purgera sa peine au milieu de prisonnières, qui, elles, continuent d'entretenir les fictions *montoneros*.

4. Certes, c'est le passage à la lutte armée qui constitue une rupture, certes, les provocations de la droite extrême péroniste avaient été sanglantes surtout après le retour de Perón, mais le piège s'était refermé. C'est aujourd'hui presque une génération entière de lettrés et de militants qui manque à l'appel en Argentine, ce sont des villes livrées aux fantômes des disparus, l'incroyable dépression économique-financière, la débâcle de la classe moyenne urbaine, l'exil, tout ce qui rappelle la grande crise de l'économie allemande sous Weimar et fit le lit du nazisme. Mais, ayant touché le fond, débarrassée d'un État corrompu, la société civile se reconstitue peu à peu, quartier par quartier, le principe de solidarité est puissant, les enfants de disparus, les *hijos*, retrouvent, dénoncent bruyamment, font sortir de leur douce retraite au cours de véritables charivaris les tortionnaires devenus de paisibles citoyens, les amnisties trop rapidement accordées aux colonels par un pouvoir « démocratique » vacillant sont mises en cause, des procès retentissants

auront lieu, l'armée réduite au strict nécessaire. Telle est aujourd'hui la politique du président Kirchner, qui rompt largement avec celle de ses prédécesseurs.

98

5. Julieta retourne dans sa famille et décide d'aller filmer le lieu abject. Pourquoi retourner là où sa vie a basculé? Pour témoigner? C'est un lieu vide, fraîchement repeint, un appartement sans intérêt, qui ne signale rien. C'est comme la descente dans un boyau. Mais Julieta ne cherche pas à répéter le vécu atroce. Sans carapace idéologique, elle ne se considère pas comme une « héroïne », elle évite et repousse l'affrontement direct qui la laisserait totalement désarmée : elle s'est appareillée comme le ferait un aveugle opéré recouvrant la vue avec une vidéo prothétique qui lui rend le pouvoir de supporter la lumière crue de ce qui est revu. Elle sait, parce qu'elle a été en analyse, qu'il faut tenir à distance les conditions qui permettraient à la compulsion de répétition de l'envahir. Comme Kracauer l'explique à propos des camps nazis, il est nécessaire et possible de rendre compte de la violence extrême par la représentation cinématographique, à condition de l'utiliser comme Persée le fit avec son bouclier-miroir contre la Méduse⁶. On ne peut affronter la Chose sans médiation : elle est aveuglante et meurtrière, il faut la viser à partir de ses reflets. Julieta va donc prendre en compte des reflets qui appartiennent à l'ordre interne, « subjectif », comme au monde externe, des « objets », et au sens large des représentations artistiques, des artefacts.

6. À son arrivée en France, après avoir fait « réapparaître » des objets de déchet, sa ligne d'horizon s'est épaissie et son cheminement la conduit à produire de nouvelles séries de travaux : des « bijoux » et des œuvres photographiques élaborés à partir d'instruments médicaux. Notamment, elle produit des images numériques prises à travers un spéculum et constitue ainsi la série (*Túnel del tiempo*). Ambiguïté du spéculum réunissant en lui-même deux principes : loupe et serrure. Objet à double tranchant, permettant peut-être de se rapprocher, de voir en vue d'un savoir scientifique et neutre ; mais aussi permettant d'épier, de se faire le voyeur d'une intimité secrète. *Túnel del tiempo* se compose de différents tableaux. Il s'agit d'une série de déclinaisons, mais aussi d'instantanés que l'on peut approcher indépendamment de la série dans laquelle ils s'inscrivent. Images agrandies, avec une certaine pixellisation, ces « portraits féminins » de dimensions identiques varient néanmoins selon l'intensité de la lumière et de la couleur. La séquence se lit comme un kaléidoscope au travers duquel se scande

6. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press, 1997 [1960], p. 305-306.

le fond de l'affaire, l'énigme de l'origine démultipliée. Toutefois, en chacune de ces compositions, l'intérieur ouvre sur sa propre ligne de fuite, son propre passé noué à ce moment douloureux de l'Argentine, ces années de plomb de la dictature ; en chacune de ces compositions, un temps immobile, celui de son propre enfermement, l'objet perdu. En chemin, son désir de retourner voir le lieu où elle a été enfermée se précise.

7. Actuellement, le film-vidéo donne lieu à une installation sur trois écrans associés et se présente ainsi :

- la caméra, sur pied, au cœur de la pièce centrale, pivote, déroulant le théâtre des chambres vides. La rotation se fait lentement, au rythme d'un temps qui au fond s'était arrêté. Espace étroit et total, œil témoin central et vertige de ce « non-lieu » qui tourne en boucle ;

- en regard, l'intérieur de la maison de ses parents. Caméra au poing, dans la cuisine, elle filme sa mère qui parle de ses visites à la prison. Puis elle la suit. Elle part à la recherche d'un article de journal relatant les événements du jour de sa disparition. Elle ouvre une boîte, fouille l'intérieur où sont aussi conservées les lettres d'amour écrites par son père ;

- en ouverture, une séquence dans une chambre d'hôtel. Pour rejoindre Rosario, elle suit d'abord l'arrivée à Buenos Aires en provenance de Paris. Elle avait alors loué la chambre d'un hôtel qui fut auparavant un immeuble où elle avait habité. Elle s'installe dans la pièce qu'elle préférerait, avec vue sur une grande partie de la ville. Elle se filme, de manière floue et en surexposition, et parle de la grâce de se retrouver là. En fredonnant une ritournelle de son enfance, elle peint ses orteils en vert. Elle se protège, en quelque sorte, avant d'entrer dans *el pozo*.

8. Si l'on nous accorde que la représentation cinématographique tout comme la représentation en général, depuis l'invention de la perspective au xv^e siècle, permet de configurer la réalité selon un nouveau mode, alors on doit accepter aussi qu'elle peut avoir une importance thérapeutique pour la réhabilitation d'un moi ayant subi une expérience traumatique. Il faut ici se tourner vers un autre type d'appareil : l'appareil psychique. Quand Freud, en 1920, publie *Au-delà du principe du plaisir*⁷, il suscite un grand embarras dans la communauté psychanalytique. Mais lui-même a dû affronter ce qu'il tenait jusqu'alors pour

7. Sigmund Freud, « Au-delà du principe du plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, Collection « Petite bibliothèque Payot », 1986 [1963], p. 7-78.

inconcevable : il y aurait des pulsions de mort. Accepter cela entraîne un grand remaniement de la théorie : désormais les pulsions de vie seront synthétisées avec les pulsions libidinales sous un seul chapeau, Eros, lequel s'opposera donc à Thanatos. Si Eros relie et synthétise, Thanatos détruit et analyse. La date, 1920, est pour quelque chose dans cet événement théorique, il en ira de même quand Benjamin publiera *Expérience et pauvreté*⁸. Les combattants sont « revenus du front plus pauvres en expérience », écrira ce dernier. C'est qu'ils ont subi de tels traumatismes, précisera Freud, qu'ils sont incapables de dépasser l'épreuve ; la preuve, le rêve, que Freud concevait jusqu'alors comme la réalisation imaginaire d'un désir diurne inconscient, est peuplé de scènes récurrentes de bombardement. D'une certaine manière, la conscience a cessé de servir de pare-excitations pour l'appareil psychique : la psyché a été confrontée *en direct* au bruit et à la fureur, à la destruction comme à la mort, et, désemparée parce que *désappareillée*, elle n'est plus dans la situation d'élaborer des représentations à partir de ce qui n'a même pas fait trace. À partir de là, Freud va montrer qu'il y a deux modes du retour, selon qu'il y a eu des traces du trauma ou pas : soit la possibilité de la mémoire que confortent des représentations de mots (le langage) ou d'images (le strict contenu du rêve), soit la répétition pulsionnelle la plus rudimentaire. Donc, soit la remémoration et la représentation, soit la stricte répétition ou la reproduction. André Green écrit à juste titre que la répétition est une « mémoire amnésique⁹ ». On pourrait donc dire que lorsque la psyché a été livrée sans aucune médiation à l'extériorité, quand elle est sortie d'elle-même et s'est exposée *dans le plus simple appareil*, alors, incapable de maîtriser l'événement extérieur par cette suspension, cette mise à distance que rend possible l'*appareil* psychique, elle a été livrée au *destin* : celui de la répétition où la pulsion de mort impose sa loi. Pour Freud, la fonction de l'appareil psychique (*psychischer* ou *seelischer Apparat*) est de maintenir au niveau le plus bas possible l'énergie interne d'un organisme, la « vésicule protoplasmique » d'*Au-delà du principe du plaisir* (principe de constance). La différenciation de l'appareil en systèmes (inconscient, conscient, préconscient) aide à concevoir les transformations de l'énergie (de l'état libre à l'état lié, ce qu'il nomme « élaboration psychique ») ainsi que le jeu des investissements. On peut parler à juste titre de destin, puisque les « sujets » revivent toujours les mêmes scènes, se replacent toujours dans les mêmes

8. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], dans *Œuvres II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 364-372.

9. Voir André Green, *Le temps éclaté*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.

situations, échouent toujours au même endroit et au même moment dans leurs relations aux autres ou dans leurs projets. Ce ne sont pas seulement les blessés « psychiques » de la guerre qui ont alerté Freud, ce sont aussi des échecs répétés dans la cure, l'impossibilité d'établir une véritable relation de transfert — et déjà le transfert lui-même comme répétition projective —, de même que l'observation d'un jeu spécial de son petit-fils : le jeu de la bobine.

9. On fera l'hypothèse ici que, puisque le champ libre a été laissé à la répétition, puisque la psyché a été conçue par Freud comme un appareil sur le modèle optique¹⁰, alors seule l'expérience d'un nouvel appareillage de la psyché de type optique pourra permettre un retour d'Eros. L'analyse du jeu de la bobine¹¹ peut ouvrir une piste et introduire à l'analyse du travail vidéo de Julieta : Freud a observé que son petit-fils, alors *infans* (ne parlant pas), se livrait à un curieux jeu, à partir de son berceau, lorsque sa mère sortait pour un temps indéterminé. Livré à lui-même, il usait compulsivement d'une bobine attachée à un fil qu'il conservait en main : la faisant disparaître par-dessus le bord du berceau, puis la faisant réapparaître, jeu physique qu'il accompagnait d'une double vocalise « O »/« A » dans laquelle Freud reconnut les mots *Fort/Da*. D'une manière évidente pour lui, l'enfant était en train d'apprendre à maîtriser la perte (provisoire) de sa mère en s'appropriant le double mouvement de disparition et de réapparition. Dans le même temps, sans que l'on doive privilégier nécessairement cet aspect par rapport aux autres, opposant deux sons élémentaires dans la langue maternelle, deux phonèmes, il entrait dans le système des oppositions phonématiques, qui structure tout le langage, lequel n'est autre, selon Saussure, qu'un système horizontal d'oppositions des valeurs. L'*infans* devenait un être pour le langage grâce à un jeu dont l'enjeu ou le risque — la perte définitive de la mère — lui ouvrait la possibilité de survivre malgré tout à l'absence. Certes, ce jeu était répétitif, un jeu de va-et-vient, un jeu sur deux phonèmes, un jeu sur l'apparaître et le disparaître, mais si on lui donne le sens que Freud lui assigne, alors ce jeu primitif est un appareil d'anti-destin : la psyché a élaboré elle-même le plus petit appareil qui lui permette de tenir le destin à distance. Ce que comprendra bien Winnicott, qui décrira des enfants qui n'ont pu maintenir à bout de bras l'absence — décidément trop longue — de la mère et qui ont sombré dans une certitude : la seule relation possible, c'est le non-rapport avec autrui, donc l'indifférence et la dureté.

10. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. Ignace Meyerson, Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1900], p. 455.

11. Sigmund Freud, « Au-delà du principe du plaisir », p. 15-20.

D'où, les concernant, une indifférence et une dureté quant à eux-mêmes sans partage.

102

10. Julieta peut se confronter à des reflets : ce qui apparaît du trou de la mise au secret et de l'infamie sur le petit écran de la caméra vidéo numérique. Dans une pièce comme les autres, où pendent des câbles électriques, surgit un petit bureau de maître d'école : le lieu des interrogatoires. De l'intérieur, on comprend qu'il s'agissait d'un appartement donnant sur une avenue passante : on entend des véhicules sur la bande-son. Mais qu'il est difficile de sortir de ce lieu ! La caméra n'en finit pas d'ausculter les pièces et de revenir sur les mêmes, de la même manière que la « couverture » officielle (la préfecture aujourd'hui désaffectée) est filmée et refilmée pour le même parcours, on ne cesse d'y retourner, on est happé par quelque Chose. Toujours les mêmes façades, la même pièce d'écrou (pour quel registre secret ? pour quelle comptabilité ? les listes de disparus existent-elles encore ?). On ne filmerait pas autrement le lieu de rencontre avec l'autre, l'objet d'amour : que faire d'autre que de retourner là où ça a été mis à nu ? Souvent les prisonnières violées répétaient la séduction forcée dans l'après-coup d'une relation effective avec le tortionnaire en devenant des informatrices (comme la Flaca Alejandra au Chili). C'est une situation de cet ordre, au moment de la guerre d'Algérie, qui constitue l'arrière-plan de *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais (1963). C'est par un saut qu'on passe dans la prison officielle, aujourd'hui quasiment en ruines, puisqu'elle n'est pas conservée comme l'est encore l'autre, devenue un « lieu de mémoire » pour les associations de défense des droits de l'Homme. L'humidité suinte dans les cachots, les grilles sont arrachées. Là, la caméra n'a pas la tentation de s'arrêter, même si la détention a été beaucoup plus longue, même si la prisonnière, ayant peu de contacts avec ses compagnes, s'isolait. On n'est plus dans la « topographie de la terreur », pour reprendre le nom d'une exposition de photos sur les déportations nazies, installée à Berlin dans les caves de l'immeuble détruit de la Gestapo.

11. On peut faire l'hypothèse que l'œuvre vidéographique aura eu pour une singularité (Julieta) la même fonction que ces appareils techniques spéciaux (ni des outils, ni des instruments ou des engins, encore moins des machines) qui ont été inventés ou trouvés depuis toujours par l'humanité pour tenir à distance le risque du retour des morts. Ces appareils configurent l'événement pour le laisser apparaître, car il y a un lien essentiel entre apparaître et appareiller. La « modernité » a inventé ou trouvé certains appareils qui ont en commun d'être projectifs, c'est-à-dire de supposer un « objet » sur lequel les désirs inconscients peuvent se projeter (la perspective, la *camera obscura*, le musée, la photo, le cinéma, la vidéo, etc.)

et cela pour restaurer de la représentation contre l'emprise de la Chose qui se répète, contre la compulsion de répétition qui agit quasi automatiquement. Pour tous ces appareils, l'enjeu a toujours été de *relancer le temps* en inventant de nouvelles formes de temporalités, non pas contre l'inconscient qui est indifférent au temps, mais contre la compulsion de répétition, le destin, l'ennui, l'éternel retour des morts-vivants, tout ce qui est de l'anti-temps.

12. L'installation vidéo de Julieta doit faire partager le risque d'être pris dans une circularité, celle de l'anti-temps, ou mieux dans une succession de mouvements identiques qui ne se réalisent pas, comme si chacun d'entre eux était le premier et le seul, alors que tous sont semblables puisque rien ne s'inscrit, rien ne fait trace, que tout demeure à l'état de perception. Or, comme il n'y a pas de traces au passé, il ne peut y avoir de nouveauté et donc d'avenir. Et, en même temps, on doit comprendre, toujours par la vidéo, que si Julieta a tenu pendant ces mois de mise au secret et d'humiliations répétées et donc si une restauration de la vie psychique a été possible, c'est que les « objets » parentaux (la mère comme le père) avaient été si bien internalisés qu'ils en étaient devenus immortels pour l'inconscient.

C'est dire que les appareils, en premier lieu, ont affaire à des stimuli visuels et à des représentations optiques. Mais cela n'est qu'une orientation récente, provenant de la Renaissance, qui a privilégié le visuel, la vision, l'optique¹². Ce qui constitue le matériau premier, ce sont des traces mnésiques, conscientes ou non, qui tapissent le fond de la psyché (les objets « internes »). Le péril aurait été tout autre si l'effraction du trauma avait mis à mal ces traces, ou si ces dernières avaient été trop évanescentes. Les autres époques de la culture, ne privilégiant pas nécessairement l'optique (c'est ce que tout Heidegger cherche à faire *entendre*), durent imaginer d'autres ressources, d'autres appareils, d'autres conduites thérapeutiques. Il est fort probable que, pour relancer le temps et le monde des « objets », certaines cultures archaïques, ou tout simplement traditionnelles comme celles, rurales, de l'Italie du Sud ou de la Sicile, donnèrent cette fonction aux danses collectives (selon le rythme de la *tarantella* par exemple). Le rythme avait alors cette fonction de brisure du cycle léthal.

Mais n'est-ce point à partir de la succession des disparitions-réapparitions de la mère que l'*infans* invente le rythme du jeu de la bobine ? N'est-ce point sur ce fond que se constitue tout « objet » autonome et toute possibilité de l'internaliser ? Avant toute distinction entre « sujet » et « objet », il y aurait le rythme collectif,

12. Voir Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes-Manifeste, 2004.

à partir de quoi une singularité peut émerger. Il faudrait, mais ce n'est qu'une piste, considérer que le rythme constitue aussi le milieu de la culture à une sorte de scène primitive ou originaire : ce que le cinéma des frères Taviani mobilise à chaque moment du péril, de *Sotto il segno dello scorpione* (*Sous le signe du scorpion*, 1969) à *Allonsanfàn* (1973).

UNTITLED (2001) DE FIORENZA MENINI

Si Julieta Hanono a eu la capacité, par le passage à l'extérieur et la mainmise de la vidéo, de s'extraire d'une pseudo intériorité mortifère, Fiorenza Menini, en position de témoin inconscient de la portée de ce qu'il enregistre, ouvre un questionnement sur la temporalité d'un affect qui ne passe pas.

104 Fiorenza Menini, de passage à New York, se trouvait face à Manhattan quand la première tour a été touchée le 11 septembre 2001. Sa vidéo est déjà un exploit physique puisqu'elle consiste en un plan fixe de quelques 28 minutes, l'appareil ne disposant pas d'un pied. C'est un peu moins que le laps de temps entre l'écroulement de la première tour et celui de la seconde, qu'on ne verra donc pas.

1. *Untitled* c'est Pearl Harbour filmé par la caméra fixe de Warhol, celle qui avait servi à fixer pendant huit heures l'image de l'Empire State Building. Pearl Harbour a entraîné le déclenchement de la guerre du Pacifique ; le 11 septembre, l'intervention des États-Unis en Afghanistan et en Irak, sans que l'on puisse prédire la fin de la série des enchaînements guerriers. Quelle est l'image qui témoigne le mieux d'un tel événement ? Et déjà s'agit-il d'un événement ?

2. Fiorenza Menini déclare qu'à partir du moment où elle appuie sur le bouton *start*, juste après la chute de la première tour, la caméra enregistre tout, la privant ainsi de toute mémorisation personnelle. L'appareil vidéo a, là aussi, fonctionné comme le système Conscient de *Au-delà du principe de plaisir* de Freud : comme dispositif de pare-excitations. L'appareil vidéo a protégé l'appareil psychique en l'innervant, pour reprendre une expression utilisée par Benjamin, qu'il tenait de Fiedler¹³. Nous vivons une ère historique, celle de l'« esthétique du choc », où il vaut mieux, plus que jamais, que la psyché ne sorte pas en « simple appareil » : ayant à affronter directement les stimuli extérieurs. Plus que jamais, la psyché

13. Voir Asja Lascis, *Profession, révolutionnaire : sur le théâtre prolétarien*, Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator, trad. Philippe Ivernel, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989 [1972]. On trouve dans cet ouvrage des textes intégrant la conception de Benjamin du théâtre pour enfants et où il se réfère à Fiedler sans le citer précisément.

ne peut être nue (mais elle ne l'a jamais été), d'où le règne mondial des prothèses de communication et d'enregistrement de tous ordres. Ce qui permettra à Fiorenza Menini de tenir sans panique devant le nuage de débris qui s'avance vers elle, c'est qu'elle s'incorpore à un appareil et qu'elle vit à son rythme. Dans bien des vidéos, comme celles de Marie Legros¹⁴, il y va d'une épreuve physique, en général imposée au sujet filmé, comme si une loi inconnue l'assaillait jusqu'à l'exténuation. Ici, l'épreuve a transformé Menini en témoin alors qu'elle ne faisait que passer par là, flânant du côté de Brooklyn, et qu'il lui faudra attendre la chute de la première tour pour que s'impose la décision de filmer.

3. Ce sera la seule qui, parce qu'elle est bien innervée, lèguera un document, lequel est plus qu'un document, dont la fixité relève de la performance physique et psychique. Les autres vidéos que l'on aura pu voir, fort nombreuses, sont tremblantes et souvent chassées par le nuage de débris, qui se révélera après, toxique. C'est l'appareil qui permet de tenir à distance la scène traumatique, comme le montrait déjà Kracauer, comme nous l'avons dit, qui en concluait avec raison à la nécessité de la représentation, qui tient à distance l'objet qu'elle pose en face d'elle pour lui donner une consistance et pour s'en préserver. Sans représentation, la chose vue est prise dans un flux temporel où elle disparaît. Il en va de même du flux de conscience selon Fiedler¹⁵, le maître de Paul Klee.

4. De l'événement, Fiorenza Menini ne saura rien : au début, elle croit comme tout le monde qu'il s'agit d'un incendie accidentel et comme les pylônes de télécommunication se trouvaient sur l'une des tours, elle ne pourra obtenir aucune information sur l'événement. Cherchant à rentrer dans Manhattan, l'île est bloquée par les services de sécurité, inaccessible, elle restera des jours sans savoir exactement ce qui s'est passé. Ce n'est qu'en rentrant à Paris qu'elle trouvera des individus surinformés par les médias. De la même manière, ceux qui se trouvaient dans la seconde tour n'ont pas su que la première s'était effondrée. Les médias, ce jour-là, ont réussi à créer une brève communauté mondiale et affective dans la synchronie de la *simultanéité*, qui n'est pas la dimension diachronique de la *contemporanéité*. En effet, seuls les appareils nous rendent contemporains les uns des autres (à la différence des médias). Mais comme il n'y a plus aujourd'hui d'appareil dominant du fait de l'imposition de la proto-écriture numérique à tous les anciens appareils projectifs (perspective, *camera obscura*, musée, photo,

14. Je commente ces vidéos dans *L'époque des appareils*.

15. Konrad Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. et éd. Danièle Cohn, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Aesthetica », 2003 [1887].

psychanalyse, cinéma, etc.), alors le sentiment de contemporanéité fait défaut (d'où la désorientation décrite par Bernard Stiegler¹⁶).

106

5. Malgré ses conséquences encore incalculables selon une chaîne de causalité prévisible dès le début (le gouvernement des États-Unis ne pouvait pas ne pas lancer une terrible contre-offensive vers un ennemi quelconque, ayant été atteint en plein cœur, pour la première fois sur leur territoire), malgré la nouvelle ligne de front politico-militaire qui est en train de se créer à l'échelle mondiale, l'événement n'aura pas fait époque. Seuls les appareils font époque parce qu'ils structurent l'accueil de l'événement, qui se trouve donc configuré par eux. Un événement sans appareil, sans surface d'inscription, sans support, n'est pas. L'irruption du Vésuve, l'engloutissement de Pompéi et d'Herculanum ne sont des événements que du fait du témoignage de Pline le Jeune et de quelques autres. Il n'y a pas d'événements « naturels ». Ce sont les appareils qui nous rendent contemporains d'un même événement, partageant la même diachronie, générant du *nous*, alors que les médias nous enferment dans la même synchronie d'une illusoire communauté, celle du *on*.

6. *Untitled* est une pure vidéo (le son a été supprimé, la rumeur de la ville blessée ne nous parvient pas) qu'il faut prendre, par chance, au milieu. Comme le disait souvent Deleuze, les choses commencent toujours par le milieu, une plante commence à croître vers le haut et le bas simultanément par le milieu de la graine. Il faudrait, en même temps, remonter vers la source (la première tour vient de s'effondrer) et descendre vers ce qui va se passer : l'effondrement de la seconde tour, qui ne sera pas enregistré, faute de ruban. Le laps de temps de la vidéo (28 minutes) est accidentellement coextensif aux deux effondrements qu'on ne verra pas mais qui l'encadrent. L'événement *a eu lieu*, il *va avoir lieu* (*Aïon*, selon Deleuze, qui distingue¹⁷ chez les Stoïciens *Chronos* et *Aïon*). Au milieu, il y a donc une image grise et fixe. C'est une image sans contenu : un nuage enveloppant tout de cendres, un suaire. Tout sera enseveli. Fiorenza Menini se retrouvera seule sur son ponton, absorbée par la poussière qui, un instant, apparaît sur l'objectif en le révélant. Mais la cendre ne s'inscrit pas sur le verre, d'ailleurs le verre ne retient rien, sauf le diamant¹⁸. Le verre est sans mémoire, ce qui préserve

16. Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2003.

17. Voir Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions du Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 199 *et sq.*

18. Jean-Louis Déotte, *L'homme de verre. Esthétiques benjaminienes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1998.

la fonction de perception de l'appareil psychique selon Freud. Ce gris n'est pas celui de l'écran vidéo bombardé aléatoirement par des électrons. C'est la raison pour laquelle, lors de sa présentation au centre d'arts contemporains Le Plateau à Paris, le flâneur pouvait s'arrêter devant l'installation vidéo en ayant le pressentiment de quelque chose.

7. De retour à Paris, Menini a laissé passer des semaines avant d'avoir la curiosité de voir la bande vidéo. De la bande, elle dit qu'elle est belle. Elle a effectivement le statut d'un *suspens*, c'est-à-dire d'une finalité sans fin qui peut, à l'occasion, rendre possible le jugement esthétique au sens de Kant, lequel est délié du vouloir et donc de l'éthique. Un *suspens* esthétique n'entretient en effet aucun lien avec la loi morale, il n'est pas ici le symbole du Bien. Pour le réintroduire dans la sphère de la loi morale, il faudrait une « intrigue » (terme que Lyotard reprenait à Ricœur), bref un récit. Dès que l'événement aura été diffusé sur les chaînes télés, il sera mis en intrigue. On cherchera des causes et des responsables, on calculera le nombre des victimes, on interviewera chefs d'État et experts, on le fera entrer dans une chaîne causale où il disparaîtra en tant que tel. C'est la fonction des médias de rendre l'événement impensable en rendant impossible un enchaînement sur un *quod?*, un *qu'arrive-t-il?* Pour les médias, où une information chasse l'autre selon la temporalité de la *nouveauté*, l'événement n'est-il pas une phrase qui poserait la question du : *comment enchaîner?*

Au contraire, l'appareil muséal a été le premier qui, en suspendant la dimension culturelle des œuvres culturelles, a rendu possible la relation esthétique en termes de contemplation. Dès lors, les œuvres furent pensables comme des événements et inversement. La vidéo entretient aujourd'hui de moins en moins de différences techniques avec le cinéma. Les installations vidéo permettent l'exposition de *suspens* qui auraient pu être prélevés sur la production cinématographique. L'opération de la vidéo sur le cinéma est alors d'ordre muséal.

8. Il peut paraître scandaleux de prononcer l'énoncé : « *c'est beau!* » à propos d'un crime contre l'humanité. Mais l'on remarquera que Menini ne le dit pas de l'événement, mais du *suspens* vidéo. C'est le *suspens* qui sauve l'événementialité de l'événement, alors que les médias censés en rendre compte l'ont fait disparaître dans une répétition *ad nauseam* sans mémoire. Tout se passe, une nouvelle fois, comme si la Chose, par exemple le 11 septembre, avait été certes vécue, mais que ce vécu n'a aucune consistance tant qu'il n'a pas donné lieu à une représentation écrite ou imagée. C'est Benjamin qui, dans son *Baudelaire*¹⁹,

19. Walter Benjamin, Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, coll. «Petite bibliothèque Payot», 2002 [1969].

donne la formule de cela : soumise à l'esthétique du choc, l'*aisthesis* se dédouble en deux figures de l'expérience et de la mémoire. D'un côté, en réception diurne et désappareillée, inauthentique, au sens où la mémoire ne pourra rien faire de ce qui n'aura pas été inscrit, le *ressouvenir* ne pouvant enchaîner sur les cicatrices psychiques provoquées par les impacts médiatiques. Il n'y aura pas de véritables traces (*Spur*) et donc pas d'archives au sens propre dans ce qui constituera seulement une expérience pauvre (*Erlebnis*) de reconstitution quasi-cybernétique de l'appareil psychique. On aura de la scène certes des documents enregistrés, mais qui ne trouveront un usage que dans *une intrigue de répétition*.

De l'autre côté, il faudra tout un travail d'écriture, sur le modèle proustien de l'écriture nocturne, pour reconstituer des traces et donc des archives, lesquelles ne seront donc rien sans la représentation. On le comprend alors : l'expérience vraie (*Erfahrung*), déliée du vécu, sera la seule à conserver des traces de l'événement, la seule à le préserver pour la *remémoration*, pour une singularité comme pour l'être-ensemble. La trace n'est donc pas un impact, elle est élaborée par sa représentation dans le cadre d'une écriture qui est, dans le cas présent, vidéographique. C'est plus qu'un document produit par les médias et la télévision, ce n'est pas non plus une fiction, nécessairement soumise à l'intrigue. Dans l'ordre de la comparaison, les très nombreuses citations brutes de décoffrage que mobilise Benjamin dans ce chantier inachevé que reste *Paris, capitale du XIX^e siècle*, ne sont que des débris de l'histoire de même ordre que les cicatrices de la psyché soumise depuis lors à un bombardement intensif d'informations. À la grande surprise du lecteur de Benjamin, ces citations sans guillemets ne donnent pas à penser, à la différence de ses propres fragments écrits qui sont de corps et de caractères typographiques différents dans le même volume. La difficulté de lecture qui s'offre consiste déjà à distinguer les documents que sont les citations-impacts et les archives qui sont des images de pensée. Les documents hyper prosaïques sont comme les débris ramassés par le chiffonnier-historien dans le caniveau des rues du XIX^e, les réflexions des images de pensée sont les véritables traces élaborées par l'« historien matérialiste » que voulait être Benjamin. Entre les deux, entre les documents et les traces, il n'y a pas un rapport simple de symbolisation et d'expression, mais tout ce qui est à l'œuvre dans le processus de l'écriture proustienne. Tout ce qui, comme le montre une étude de Sara Guindani²⁰, appaie la mémoire de Proust, en particulier un certain nombre de prothèses et d'appareils, dont la lanterne magique et ses plaques, le photographique et ses clichés. L'historien d'aujourd'hui qui se penche sur les vidéos prises après les attaques du 11 septembre doit effectuer à partir d'elles une véritable

20. Sara Guindani, *Lo Stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milan, Mimesis, 2005.

perlaboration proustienne, tout aussi techniciste que la sienne. Ce fut la tâche de Menini : produire une image de pensée ayant donc une autre temporalité que celle de la diffusion médiatique, dont on dit faussement qu'elle est en « temps réel », puisque que cette notion suppose que pour qu'une action ait lieu en temps réel, elle doit pouvoir s'adapter à la temporalité d'un processus pour l'infléchir.

9. Qu'en est-il de la temporalité de la vidéo d'art, en général ? On pourrait caractériser cet appareil par le privilège accordé au non-développement d'une action. Finalement, ce que nous cherchons à isoler se rapproche de ce que Lyotard, dans un texte posthume, appelait « phrase-affect²¹ ». La phrase-affect se présente comme un sentiment, comme un silence dans un discours. Si l'on reprend l'opposition classique, aristotélicienne, entre *phônê* et *logos*, elle est irréductiblement du côté d'une *phônê* inarticulable, du côté des animaux et de leurs cris non discrets, du côté des enfants qui ne connaissent pas encore la loi. On peut en énoncer quelques caractéristiques : la phrase ordinaire, articulée, et la phrase-affect ne peuvent se rencontrer, il y a entre elles un différend. Elle peut en effet faire tort à la phrase articulée, comme un cri qui vient brutalement interrompre une péroraison. Par rapport aux autres phrases, elle ne comporte pas un univers de phrases, elle n'expose pas un monde, mais signale seulement qu'il y a du sens (du plaisir, de la peine). Ce sens ne se rapporte donc pas à un objet extérieur à lui. Elle ne s'adresse à personne, pas plus qu'elle proviendrait d'un destinataire (pas d'axe pragmatique). C'est donc plutôt un état affectif et le signe de cet état (un jugement réflexif). Elle n'est pas totalement en rupture avec le langage, car tout se passe comme si elle « désirait » être articulée, et une phrase articulée peut la prendre en référence, ce que je fais ici en commentant la vidéo *Untitled*. Sa temporalité est celle du *maintenant*, ce qui implique que plus tard on pourra l'évoquer sans pourtant la faire revenir telle qu'elle fut. Tout se passe comme si ce maintenant allait passer sans passer dans le temps : comme une bulle qui l'enferme et qui passe à la surface du courant sans qu'on puisse jeter vers elle le pont qui rend toujours possible la rétention des moments du passé. Elle est donc achevée et sans âge. On pourra dater cette émotion sans pourtant pouvoir l'éprouver à nouveau. L'affect est dans un maintenant non dialectisable. C'est ce que les vidéos comportent, littéralement : des plans-affects, enfermés dans un maintenant et qui, parce qu'ils n'ouvrent pas nécessairement et improbablement à un enchaînement comme le fait la phrase-image cinématographique, sont des apparitions closes. Même si l'installation vidéo peut devenir un certain choix

21. Jean-François Lyotard, « D'un supplément au Différend », dans *Misère de la philosophie*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2001, p. 43 et sq.

d'exposition du cinéma dans un musée, une absorption du cinéma par le musée, ce qui distingue ici cinéma et vidéo, c'est la probabilité-nécessité d'enchaîner ou non sur le plan. Ce que confirmeraient d'autres vidéos de Menini, en particulier *Resistance for Ever* (2001) où un sourire fixe de 48 minutes est un laps de temps concentré qui pourrait se dilater indéfiniment.

110

10. En ce sens, si l'on caractérise le cinéma comme étant un enchaînement de phrases-images selon la régie de figures d'enchaînement, dont Diane Arnaud a donné dernièrement un bel exemple dans ses études sur le cinéma de Sokourov²², alors on dira que comme tout appareil, le cinéma a un bord, des restes, voire une part maudite, des événements qui frappent à sa porte sans pouvoir y pénétrer. Cela qui n'est pas rien, qu'il ne peut accueillir du fait de sa condition, reste à l'extérieur, tout en faisant pression. Il s'agit d'une certaine détermination du sublime, un *sublime d'appareil*. Cela n'a rien à voir avec l'irreprésentable, l'imprésentable, l'irrelevant ou l'indicible qui appartiennent à l'absolu et dont on a fait des absolus (*Shoah* [1985] de Claude Lanzmann).

Car au fond, le sublime n'est-il pas toujours sublime d'appareil ?

D'une part, le sublime esthétique, chez Kant tout au moins, n'est possible que du fait d'un débordement par la nature de l'appareil de la connaissance, dont le modèle est projectif. Ce n'est que parce que les facultés de la connaissance, l'imagination et l'entendement, ne peuvent plus synthétiser les données sensibles — la nature cessant d'être un référent possible pour la connaissance (tempête sur mer, tornade, etc.) — que la raison peut, en quelque sorte, revenir à elle-même, présenter l'idée de la liberté comme extranaturelle, c'est-à-dire uniquement intelligible. Le sublime peut être dit, comme l'écrit Lyotard : « présentation qu'il y a de l'imprésentable²³ », mais cette présentation n'est possible qu'en raison du désastre de la connaissance objective. Le sublime kantien désigne bien ce que l'appareil objectivant ne peut connaître comme une chose : la liberté comme destination de l'humanité. Rappelons que les conditions en sont, d'une part, le désordre inouï de la nature (l'informe), d'autre part la condition préservée du spectateur.

D'autre part, on pourra dire que tout appareil est travaillé par une certaine forme de sublime, que le sublime d'un appareil pourra être pris en charge par un autre appareil qui aura surgi plus tard. C'est le cas de la vidéo d'installation muséale pour le cinéma. Le cinéma a comme sublime d'appareil la phrase-affect,

22. Diane Arnaud, *Le cinéma de Sokourov. Figure d'enfermement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

23. Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », dans *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1988, p. 133.

phrase qui comporte un affect, phrase qui ne peut exposer un univers de phrases (destinateur, destinataire, sens, référent). La phrase-affect est une phrase-image *au bord de la chute* comme la performance de Menini, *The Fall* (2002). Cette performance a effectivement elle aussi comme point de départ un film : le film de Cassavetes, *Opening Night* (1977). Une jeune femme rejoue une scène du film : souffrant d'une confusion croissante entre réalité et fiction, la comédienne de théâtre incarnée par Gena Rowlands s'écroule, ivre morte, juste avant d'entrer en scène. Dans la performance *The Fall*, on voit une jeune femme, en direct, reproduire cette chute extrêmement violente une dizaine de fois, pendant une heure, munie d'une télécommande qui lui permet de parcourir le film de Cassavetes et de faire des arrêts sur image pour s'ajuster à la scène originale. Ce qu'on ressent avant tout, intensément, c'est qu'on bute sur quelque chose : il n'y a pas d'échappatoire, pas d'autre possibilité que l'ici et maintenant, on est obligé de faire face. Les spectateurs se retrouvent dans la même situation que les corps filmés dans d'autres vidéos : harcelés par une loi dont ils ne comprennent pas la nécessité. La performance et la vidéo ont donc la même nature : pas plus narcissique l'une que l'autre, contrairement aux dires de Rosalind Krauss²⁴. Plus précisément, la performance résulte d'une application aux arts traditionnels de la scène (danse, théâtre) d'un appareil technique qui en est la condition : la vidéo.

III

11. Laurence Manesse montre dans ses travaux²⁵ que la scène du sublime chez Kant constitue un pont entre l'esthétique et la philosophie politique, à peine ébauchée dans quelques textes kantien. Le sublime est à mettre en rapport avec l'enthousiasme provoqué au sein du public allemand par les nouvelles provenant de la Révolution française. Si l'impuissance de l'appareil de la connaissance rend possible un retour de la raison sur elle-même, dans le suprasensible, qu'est-ce qui advient du fait de la présentation sensible d'une phrase-affect ? Avec *Untitled*, nous ne sommes plus face à une nature informe (qu'on ne peut mettre en forme), mais face à un effondrement du sens historique. La vidéo nous met dans la même position que les spectateurs harcelés d'une performance comme *The Fall*. L'informe a alors d'autres conséquences : non plus la découverte que nous sommes en tant qu'hommes attendus par une finalité suprasensible qui nous promet la liberté, mais quelque chose comme un « sublime inversé ». Il n'y a plus, du fait de la mise entre parenthèses des facultés du connaître et de la raison elle-même, présentation d'un imprésentable qui serait la loi éthique et sa finalité,

24. Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October*, n° 1, printemps 1976, p. 50-64.

25. Laurence Manesse, thèse de doctorat en préparation, Université Paris VIII, 2007 (à paraître).

mais présentation d'une phrase-affect qui ne déclenche ni enthousiasme ni mélancolie. L'événement du 11 septembre ne dit rien par lui-même, mais constitue une butée, une limite. Il n'est plus question alors de sublime d'un appareil, ce n'est pas la connaissance objective qui est invalidée, mais la norme de légitimité qui a nom : *délibératif*, laquelle subsumait jusqu'alors les sociétés démocratiques-capitalistes modernes²⁶. La vidéo s'intitule : *Untitled*. Ce qui est sans titre n'entretient plus de rapport avec la loi du langage. On dira d'un comportement qui est sans rapport avec la loi qu'il est anémique²⁷, ou totalement désorienté. Notre postmodernité anémique voit le retour des autres normes de légitimité : religieuses, en particulier celle de la révélation (« Dieu bénit l'Amérique »), mais sans limites, puisque le théologique absorbe le politique, voire archaïques : celle de la narration, laquelle concerne l'échange-don, le sacrifice, la vengeance-contre-vengeance, est là aussi sans limites, puisque c'est la proclamation d'une justice infinie qui n'est que l'autre face d'une vengeance infinie. C'est cela le sublime anémique que présente *Untitled*.

12. En fait, il n'y aura pas de témoins pour les disparitions qui eurent lieu à l'intérieur des tours, seulement pour les chutes des corps. À la différence d'un décès, on ne peut jamais dire qu'une disparition est avérée. C'est un paradoxe, celui d'un événement sans lieu. Mais un événement n'a pas eu lieu s'il n'a pas de lieu. C'est là la source de l'anomie : la disparition de masse, comme une masse noire d'anti-matière, provoque l'anomie d'une société entière qui alors court à sa perte.

En effet, si l'on reprend ce qui caractérisait la démocratie en Amérique selon Tocqueville, sans sursaut, cette société court à la ruine en détruisant ses valeurs fondatrices : liberté d'expression contrée par le *Patriot Act* ; loi d'hospitalité contrée par la fermeture aux étrangers et en particulier aux lettrés provenant des pays musulmans ; droits de l'homme par les camps d'interrogatoire où l'on pratique des méthodes d'action psychologique héritées des guerres coloniales françaises, ouverture de prisons secrètes en Europe et ailleurs, prélude à une politique individualisante de disparition. La disparition engendre la disparition, cycle de la répétition de l'anti-temps.

Au fond, la difficulté, c'est la question de l'événement. On élude en général la question en prenant la posture de l'historien-enquêteur, qui sait qu'il y a des disparus, des sans trace, qui part à leur recherche, qui raconte son périple, qui interroge les témoins. Bref : qui sait qu'il y a eu l'événement de la disparition.

26. Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Éditions du Minuit, coll. « Critique », 1983.

27. Emile Durkheim, *Le suicide, étude de sociologie*, Paris, Felix Alcan, 1897.

Mais en fait, cela ne se passe pas comme cela dans les familles de disparus. La famille ne sait rien. Elle n'est pas dans l'état d'enquêteur. Elle est en train de devenir folle. Folle d'espoir et d'angoisse. Pour elle, il n'y aura pas eu d'événement tant qu'un corps n'aura pas été retrouvé. On sait qu'un événement arrive selon la logique de l'après-coup. Le témoin n'est jamais témoin en temps réel. Certes, il le devient, mais il le deviendra pour ce qui aura été un événement. Au contraire, la disparition n'arrive pas. Elle n'est pas ce *quod?* ce *qu'arrive-t-il?* dont on peut se demander ce qu'il est. On ne peut pas enchaîner sur la disparition. Ou seulement par la question : *où est-il (elle)?* Ce qui implique que la disparition n'est pas un événement qu'on pourra plus tard déterminer, mais un *lieu* en connexion avec un *nom propre* de singularité. Une place à nommer où l'on ne sait pas ce qui a eu lieu, comme dans les deux tours du *World Trade Center*. Or, une place, c'est un nom de lieu et assez vite la connaissance d'une destination. Si, en 1944, j'avais demandé, où est mon cousin Jim? et qu'on m'eût répondu à Fresnes, j'aurais pu en déduire qu'il était vivant, mais en prison. On est donc en pleine logique des noms. Il y a disparition quand on ne peut plus connecter un nom propre de singularité et un nom de lieu et donc un nom et une destination²⁸. Mon cousin résistant Jim Greenaway a été porté disparu quand l'État français n'a pas pu en 1945 attacher son nom à celui de Dachau ou de Neuengamm. La disparition est déjà une mise en défaut ontologique de la nomination avant d'être un trouble de la représentation. Ces noms propres, ainsi que la date, sont nécessaires à l'affirmation d'une existence en dehors du strict champ de perception. D'où la paralysie et la compulsion de savoir de la famille et l'anomie d'une société. Et c'est bien ce qu'attendent les artisans de la disparition : que la paralysie gagne tous ceux qui pourraient s'identifier, de près ou de loin aux disparus. C'est une arme de terreur aux mains d'acteurs impassibles : des hommes qui ont appris, et ils en sont fiers, à casser en eux la « passibilité ». Ils ont appris à « marcher à l'instinct », selon les ordres du cerveau reptilien : ce qui paradoxalement suppose bien une anesthésie totale. À suspendre la sensation présubjective et à lui préférer l'information objective (d'où l'importance des équipements informationnels du casque du combattant du futur). Sentir, mais ne rien ressentir : surtout ne pas s'identifier à l'autre, ne pas se poser la question des buts de l'action, s'en tenir aux moyens, aux procédures, aux techniques, aux faits matériels. Être un bon technicien.

28. La date, nom dans la chronologie, deviendra un enjeu, mais plus tard, dans l'enquête. Quand on pose la question : « où est-il? », la date est confondue avec le moment de la prise de parole. C'est encore un quasi-déictique.

L'événement de la disparition — qui n'est pas un événement — pourrait être appelé un archi-événement, précédant tout événement possible. Dans ce sens, l'appareil vidéo, qui entretient par essence de bons rapports avec les phrases-affect — ce qui constitue la relation minimale entre un événement et un appareil, le minimum pour qu'il y ait de l'accueil et de l'enregistrement (un *quantum* de relation) — était le plus à même de rendre possible la confrontation avec la disparition.