

Dossier | Adonis Flores : entre archétype et hérésie

 esse.ca/fr/adonis-flores-entre-archetype-et-heresie

Adonis Flores : entre archétype et hérésie

Par Mabel Llevat Soy

L'œuvre d'Adonis Flores s'attache à des questions liées au culte de l'appareil militaire. Dans son travail, le monde de la discipline militaire est visé sur le mode de la parodie, dans laquelle la peur et son contraire coexistent sous une nouvelle forme qui, à la façon d'un oxymore, peut être définie comme une sorte d'anti-culte, une « foi hérétique ».

Historiquement, l'institutionnalisation des armées (et de l'appareil militaire en général) a joué un rôle crucial dans la formation des « projets nationaux » modernes, permettant ainsi d'y instiller un sentiment profond de souveraineté, de nationalité et d'identité. En effet, dans leur développement, la pratique, l'idéologie et l'attachement aux icônes et aux symboles liés à l'identité ont été imprégnés d'un glorieux esprit patriotique. De ce point de vue, le cas de Cuba mérite qu'on y regarde de plus près, puisqu'il éclaire un phénomène complexe et polémique où l'affirmation d'une culture de résistance reflète un projet souverain d'aspirations collectives.

Les œuvres de Flores renvoient à un univers de symboles constitués par le corps et le moi. Elles génèrent de nouvelles significations et visions du monde en empruntant à des idées militaires et à des modèles oppressifs. En fait, le vêtement et le déguisement sont au premier plan de ce remarquable jeu de confusion qui entremêle corps vêtu et corps nu dans le but de révéler le contraste entre ce qui est montré et ce qui est caché, entre la figure et son propre rituel de simulation.

Dans un pays où les citoyens vivent dans un état de peur permanente, il est nécessaire de reproduire à la fois l'image de l'ennemi et celle de la guerre qui se profile à l'horizon pour pouvoir rétablir les conditions idéales d'identité et de survie. Parfois, une telle démarche mène à une forme hyperbolique de patriotisme. Plusieurs des légendes récurrentes qui circulent dans la culture populaire cubaine tendent à dépeindre « l'île des rêves et de l'utopie » en termes analogues à ceux des métaphores officielles utilisées dans les discours politiques, telles que la comparaison fréquente qui assimile Cuba à une « île phare », un « exemple et un guide pour le monde ». De plus, l'exportation du modèle social cubain dans les cas de soutien ou de collaboration à des mouvements de guérilla à travers toute l'Amérique Latine ne fait que refléter les attentes dominantes de la pensée cubaine selon lesquelles Cuba dépasse largement sa base matérielle. De tels exemples font apparaître une disproportion entre le pays lui-même et la façon dont il est pensé dans le discours et la culture. Par conséquent, cette rhétorique hyperbolique, qui fait d'incessantes allusions au débordement des frontières symboliques de Cuba, s'accompagne souvent de francs sarcasmes.

Flores a pris part à la guerre d'indépendance de l'Angola à la fin des années 1980. Cette expérience lui a permis de faire le lien entre la vie militaire, la vie civile cubaine et l'art, principalement au moyen de métaphores. De ce point de vue, il est possible de reconnaître dans son travail une réinterprétation de la peur établie en tant que phénomène bien structuré qui se répète clairement dans d'autres sphères ou à d'autres périodes historiques.

Dans son analyse des processus de chasse aux sorcières dans la dernière période du Moyen Âge, le théoricien russe Iuri Lotman soutient que tous les phénomènes de ce type sont liés à travers l'histoire par un schéma similaire au cœur duquel se situe la reproduction de la peur elle-même. Il esquisse une « sémiologie de la peur » structurée selon les caractéristiques invariables suivantes : 1) les « forces de vigilance et de coercition » se rassemblent en une sorte de tribunal chargé d'ordonner des tortures physiques terribles ; 2) « l'ennemi » est clairement défini et révélé en tant qu'agent d'une menace directe ou imminente ; 3) les exécutions sont réalisées en groupe. De plus, Lotman montre que « la peur définit l'ennemi comme collectivité dangereuse (1) ». Depuis le Moyen Âge, l'expression « chasse aux sorcières » a été de plus en plus utilisée de façon allégorique pour désigner des sociétés auxquelles il manque une procédure de condamnation légale fondée sur des éléments rationnels, et dans laquelle prévaut une atmosphère de peur, de répression et d'accusation. L'élimination complète de toute garantie législative caractérise généralement de tels groupes sociaux : ici, le pouvoir est limité et contrôlé par quelques dirigeants qui font aussi office de juges. Le pouvoir est aussi aux mains d'un puissant ennemi, réel ou imaginaire. Une fois que sont établies les règles d'une atmosphère de peur, le même modèle est répété à la fois par les personnes persécutées et par celles qui les persécutent. Il est intéressant de remarquer que, dans ses autoportraits, Flores endosse ces deux rôles opposés : il incarne à la fois les forces de l'ordre et les éléments subversifs imputés à l'ennemi. Cette contradiction apparente se retrouve aussi dans sa façon de s'habiller, car il porte de façon évidente la tenue des gardiens des forces de l'ordre tout en affichant des éléments qui le définissent comme marginal ou même comme hérétique.

Dans les périodes et les processus qu'évoque Lotman, on rencontre toujours une obsession de reconnaître l'ennemi, c'est-à-dire la nécessité de créer un visage identifiable avec des caractéristiques que quiconque peut distinguer pour pouvoir faire de l'Autre un groupe cohérent et marginalisé. Lotman rappelle les diverses manières selon lesquelles certains groupes sociaux vulnérables sont communément ciblés. Par exemple, dans les annales de l'histoire, les femmes ont couramment été désignées comme sorcières ; aujourd'hui, dans la vie militaire, elles sont devenues la cible de stratégies complexes d'exclusion fondée sur plusieurs caractéristiques auxquelles elles sont identifiées : un excès de vulnérabilité et de sentimentalisme, une affinité avec tout ce qui est ésotérique, une nature intuitive tout sauf rationnelle, etc. Les étrangers ont souvent été singularisés par des processus d'excommunication comme appartenant à un autre groupe d'individus douteux, et sont généralement considérés comme une menace dans la mesure où ils vivent en dehors de la

norme établie. La plupart du temps, ces stratégies d'exclusion sont échafaudées précisément à des moments où la peur devient une arme aveugle face aux véritables raisons et causes de ségrégation.

L'utilisation symbolique du camouflage est un autre aspect important du travail de Flores. Ici, le déguisement a un double usage : il sert à effectuer des intrusions furtives dans l'armée ennemie, mais aussi à cacher les caractéristiques rejetées par la norme établie. Au regard du risque permanent d'une intrusion furtive, ceux qui représentent l'ordre hérétique doivent être facilement reconnaissables puisqu'ils peuvent infiltrer l'ordre établi pour le subvertir. Par conséquent, un ensemble de signes est couramment créé pour reconnaître l'intrus. « La manifestation militaire est devenue une question incontournable dans la construction de la virilité (2). » L'intrus ou l'ennemi est généralement censé porter des signes de divergence, au premier rang desquels figure une -amoralité explicitement assumée, provoquée par des préférences sexuelles « déviantes » (c'est à dire non hétérosexuelles) ou des modes de -pensée non conformes. Le langage militaire en a développé des marques - évidentes, et il existe de nombreuses références aux manières utilisées par l'armée pour protéger tous ses nationaux d'une invasion étrangère, y compris de ceux tombés sous le joug des « saboteurs idéologiques », et qui sont en fait les instruments de « l'ennemi ». Cela signifie que les différences ne sont pas seulement physiques ou externes, mais qu'elles se cachent également dans la parole, dans les idées et dans les façons de penser, d'où elles peuvent être employées par l'ennemi comme moyen pour infester le régime social ou le gouvernement. Une des œuvres de Flores nous présente l'image d'un soldat à la langue peinte d'un camouflage militaire en tant que métaphore de la manière dont les mots et les pensées doivent être ajustés aux lois de la « normalité » pour en arriver à une adaptation satisfaisante à son entourage.

La recherche de signes physiques de sorcellerie a été largement documentée à travers l'histoire et elle fait apparaître une idée importante, à savoir que l'absence de signes n'équivaut pas à une absence d'accusation ou de procès. C'est précisément à des moments où les gens n'ont pas accès à une perception claire du corps de la personne poursuivie que l'atmosphère psychologique de peur augmente considérablement. Cette théorie se divise structurellement en deux étapes. Une première étape de conflit apparaît quand le corps menaçant est facile à reconnaître dans une confrontation claire et bien définie ; une seconde étape de conflit consiste en un état de peur exacerbée dans lequel le « suspect » échappe à toute tentative de définition, y compris celles visant à déterminer son emplacement. L'idée du diable qui dissimule ses adeptes ou l'idée d'un ennemi dissimulé capable d'envahir furtivement sans se faire repérer font aussi partie de ce schéma. Des stratégies de ghettoïsation de certains groupes couramment perçus comme source de menace imminente se sont largement répandues dans des moments historiques où la montée d'une peur irrationnelle les sélectionne comme cibles de préjugés tels que

l'antisémitisme, le racisme ou le sexisme, entre autres. Parfois, l'on considère que ces groupes incarnent une menace pour la société parce qu'ils ont atteint une situation sociale ou financière plus élevée que ceux auxquels ils sont habituellement associés.

Le désir sexuel semble aussi être un motif de peur qui apparaît surtout dans des situations où « l'ennemi » est caractérisé comme appartenant à une affiliation sexuelle « différente ». Dans la plupart des sociétés, cela signifie que les groupes homosexuels se voient refuser des droits par la majorité hétérosexuelle. Le langage militaire est truffé d'expressions qui soutiennent ce refus. De plus, un tel langage encourage également la stigmatisation des femmes. Souvent, la supposée faiblesse physique et sentimentale des femmes est confondue avec l'homosexualité, ce qui introduit une forme particulière de peur, dans la mesure où les hommes homosexuels partagent les mêmes caractéristiques physiques que les hommes « normaux ». Par conséquent, être porteur d'une différence uniquement située dans la sphère (invisible) de la subjectivité est devenu en soi problématique. La conception traditionnelle de ce groupe comme étant une présence extrêmement dangereuse dans l'armée s'accompagne habituellement de notions d'affaiblissement moral des troupes à la simple vue de l'ennemi.

De ce point de vue, Flores formule des définitions de sa « nature » dans des termes qui échappent toujours aux limites marquant les frontières et les concepts. Cela permet le dialogue entre des attentes normatives stéréotypées et ce qui ne peut être trouvé qu'aux limites : par conséquent, son travail évoque la féminité grâce aux fleurs variées qui décorent son treillis de camouflage ; la nature « bestiale » est représentée par sa pose semblable à celle d'un chien et son autoportrait en clown. L'humanité de l'artiste semble fragilisée par ce processus d'aliénation au cœur duquel repose une certaine perte de dignité. Dans l'autoportrait en clown, il révèle une nature ironique et un sens profond de la satire. Il se moque de lui-même alors qu'il entreprend un exercice militaire. Il reçoit donc des ordres tout en devenant simultanément une cible de railleries, un écran pour la projection de divers traumatismes militaires.

Beaucoup de ces œuvres véhiculent des lectures qui paraissent évidentes étant donné leur caractère ludique et humoristique, leur ironie et les paradoxes de représentation qu'elles proposent. Pourtant, elles sont conçues comme des subterfuges, comme des formes de falsification de la réalité et de ses apparences. Les images de Flores sont chargées de questions qui restent sans réponses. Flores est-il tout simplement opposé à toute forme d'idéologie ? Sommes-nous en présence d'une attitude caractéristique d'un manque d'engagement qui ouvrirait la voie à une nouvelle ère dans laquelle tout ne serait qu'une froide série d'échantillons, de styles, de déplacements frivoles, de substitutions et d'apparences ? Toutes les idéologies sont-elles fétichisées et engendrent-elles par là même un endoctrinement soupçonneux dont l'esprit se cache dans la contingence de toute norme ou dans leur transgression ? L'œuvre de Flores semble certes faire référence à une attitude dont la nature reste indéfinie. Ces œuvres sont toutefois des monuments pour une

anthropologie personnelle. L'homme nouveau – le paradigme d'une éthique socialiste du détachement matériel proclamé par Che Guevara – subit un processus de transformation à une époque de crise économique et de sous-développement qui génère un besoin de survie de base. Il devient donc un autre homme, plus flexible et indulgent, formé par l'éternelle recherche de solutions alternatives. Ainsi émerge un homme nouveau, avec de nouveaux visages, qui perd parfois sa dignité dans le processus ou du moins perd ce qui est humain en lui.

Flores dissèque l'appareil militaire de diverses manières : il fait usage de vêtements comme d'instruments qui rendent les adeptes faciles à reconnaître ; il remet en question l'usage de la propagande utilisée plus comme un moyen de maintenir une atmosphère de peur que pour convertir de nouveaux adeptes ; il fait référence à la pratique martiale consistant à répéter quotidiennement des exercices militaires précis comme rituels nécessaires ; il révèle le culte des symboles ou des icônes comme moyen de réaliser l'identité nationale (drapeaux, hymnes, uniformes, etc.) ; il critique l'usage généralisé de la force physique en tant que menace ultime qui se profile toujours à l'horizon ; et il remet en question l'existence d'un puissant ennemi qui défierait le « culte militaire » – un ennemi qui ne peut être situé qu'ailleurs, dans d'autres zones géographiques ou dans le militaire lui-même, étant donné son profond sens de la pénétration furtive. Ainsi, par exemple, la pratique récurrente de l'exercice rituel et l'étude précise des postures forment le sujet de l'œuvre intitulée *Postura*, qui représente un cartable à forme humaine. L'œuvre est aussi une métaphore de la déshumanisation des individus et du processus de leur transformation en objets.

De tels portraits se concentrent à la fois sur les instruments du pouvoir et sur les stéréotypes de « l'autre côté », présentant simultanément la conviction et l'anti-conviction (le treillis de camouflage orné de fleurs de l'œuvre intitulée *The Art of Spring* [L'art du printemps] en est un bon exemple). Ils s'attachent aux questions de pouvoir et aux nuances et complexités de la conscience d'un individu qui adopte le camouflage comme mode de vie, comme façon de réussir son intégration dans un corps social donné. De cette manière, l'artiste dissimule constamment son identité avec les mêmes procédés qu'un caméléon qui adopte les formes de différents éléments de la flore et de la faune, tels que le feuillage d'un arbre ou une masse d'herbes indiscernables. Il devient un ennemi masqué toujours en train de se cacher, qui vit en dépit du danger et évite d'être détecté par le regard constant de l'appareil de surveillance.

Ce panorama d'aspirations individuelles et collectives montre à la fois un individu déchu et une société déchue. La démoralisation finale et l'insécurité de l'individu, tout comme son manque d'espoir dans l'avenir sont inextricablement liés à un processus continu de profonde détérioration de l'estime de soi collective. L'atmosphère d'isolation que représente l'artiste correspond de près à sa recherche de vestiges d'humanité parmi les ruines de l'utopie. Les drapeaux de l'individu solitaire représenté sont à présent ceux de l'amour et de

la fraternité. Ainsi, une conscience clairement antimilitariste émerge de son œuvre et devient un signe d'avertissement pour tous les pays dotés d'un sentiment illimité de nationalisme.

[Traduit de l'anglais par Hervé Roelants]

NOTES

1. Iuri M. Lotman, « La caza de brujas, semiótica del miedo », *Criterios* 35, 2006, p. 17-36.

[Notre traduction.]

2. R. W. Connell, « The Big Picture : Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, vol. 22, no 5, 1993, p. 507-544. [Notre traduction.]