Document généré le 19 oct. 2024 14:41

Spirale
arts • lettres • sciences humaines

SPIRALE

Élégie pour un passant

Nouvelles histoires de fantômes de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, Paris, Palais de Tokyo, du 14 février au 7 septembre 2014

Guylaine Massoutre

Numéro 251, hiver 2015

Dans l'oeil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman

URI : https://id.erudit.org/iderudit/77829ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Massoutre, G. (2015). Élégie pour un passant / *Nouvelles histoires de fantômes* de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, Paris, Palais de Tokyo, du 14 février au 7 septembre 2014. *Spirale*, (251), 54–56.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Élégie pour un passant

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

NOUVELLES HISTOIRES DE FANTÔMES
de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger
Paris, Palais de Tokyo, du 14 février au 7 septembre 2014.

Faire une image, c'est s'adresser à la perte de quelque chose.

— Georges Didi-Huberman

Dans « *l'image pathos* » de *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), Georges Didi-Huberman établit après Warburg que, pour un historien d'art, l'art ou plutôt ses images-symptômes résultent des mouvements rythmés, pulsatifs, suspensifs, heurtés, discontinus, haletants, conflictuels de la temporalité : tels apparaissent les « *événements de survivance, points critiques dans les cycles de contretemps* ». Dans le dédale des images, conçu comme la mémoire de l'humanité, il trouve par intuition et recoupements ce qui du passé se transfère et bascule dans des formes et des symboles artistiques. La mémoire surgit sous le remuement de ces empreintes singulières, mises en mouvement à plusieurs niveaux : l'acte figuré de l'image, traité comme une résultante, dégage alors une énergie fluente, émanant de forces proprement imageantes du temps.

Que nous dit Didi-Huberman ? Qu'entre plasticité, perte et intensité, la pratique artistique aura négocié avec l'idéalisme formel, le *pathos* classicobaroque, la stylisation médiévale et renaissante, le lyrisme païen et l'allégorisme chrétien sans s'y suspendre. Que la « méthode » de Warburg, refusant de s'en tenir à une approche historienne relative à ces périodes (*praxis* du concept), suit l'entrelacs des mouvements conscients et inconscients (*praxis* du geste). Que cette « *culture* » ou « *psychomachie* » serait non pas une dialectique entre la critique d'art et l'art, mais une « *traversée métapsychologique* » du symbole, c'est-à-dire la résultante de « *polarités* » propres à la psyché occidentale : l'art suivrait les propensions hybrides, agitées, angoissées, inquiètes des créateurs d'images, et les formes en seraient le partage.

Que retenir de cette lecture de l'art ? Que corps psychique et matière d'art structurent ainsi une relation complexe, celle entre artistes et mouvements d'art, ensuite celle des lectures produites par leurs spectateurs, puis celle de l'interpénétration de ces univers de formes et de langage selon une singulière « *isotopie* », mot que j'emprunte à Greimas, désignant « *un complexe de catégories sémantiques plurielles qui rend possible la lecture uniforme d'une histoire* » (*Du sens,* 1979). Puisque l'univers inconscient se trouve à défaire les catégories formelles, les conventions et les idées admises, l'empirisme tant de l'artiste que du critique ou de l'historien d'art travaille la production comme archive. Entre l'insondable prolifération documentaire chez Warburg et la dérive de la « *surinterprétation* » (Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation,* 1996), les effets paradigmatiques de l'hétérogène, au-delà des jeux de langage et de la fantaisie, mais dûment orientés, produisent des dévoilements de sens, motifs porteurs de relations qui mettent à nu de nouveaux tracés d'évidences.

MOUVEMENTS PENSÉS DE L'IMAGE

Au moment critique où Didi-Huberman met en œuvre sa méthode warburgienne, surgit la violente querelle autour de son commentaire sur les quatre photographies prises dans le crématoire V de Birkenau en août 1944, publié dans le catalogue de l'exposition *Mémoire des camps*. Pouvait-on y lire ce qu'on ne savait déjà ? Y avait-il une « *survivance* », un élément nouveau de vérité, un pan de réel dans cette atrocité dont il était établi que tout était su et indicible au-delà ? Y avait-il un éclair visible, ni esthétique, ni fantasmatique, ni délire pervers ? Existait-elle, cette méthode non fallacieuse pour accéder à l'histoire, responsable, à savoir capable de ne pas assimiler victimes et bourreaux, présence et destruction ? N'était-ce que fétichisme et hallucination, comme on l'écrivit ? Par un retournement de surcharge interprétative, Didi-Huberman

banalisait-il le mal ? Ou bien le « fétichisme » reprenait-il concrètement le projet de Bataille, de Lacan, de Derrida, voulant que le philosophe pense l'expérience et prenne en compte l'impensable *Solution finale* mettant à mal le concept de Droits humains, l'extermination de l'« autre » humain par l'« un » montrant les uns systématiquement dominés, asservis, anéantis ?

La lecture hubermanienne établit que ces photos « *communiquaient* » par-delà le silence de l'horreur, au-delà de la mort, que, torturés et anéantis avec une cruauté extrême, des humains continuaient à tracer le chemin de l'humain. Mais appeler la parole au-delà de soi, dans la parole impossible, dans l'archive extrême de l'objet évanoui et la mort traçant sans traces, était-ce cela, sur l'image ? L'idée d'une solidarité qui aurait été l'archive même des témoignages, cette « *survivance* », était-ce pensable ? Il fallait pour cela admettre que les signes gestuels triomphaient du langage, signes des signes, preuves des preuves discursives.

Ce direct bouleversant, donné à voir dans une interprétation fragile, résultait d'une chaîne invisible et quasi invérifiable de gestes posés. Avec ces photos, la possibilité de failles dans le totalitarisme niait quelque chose de l'innommable. Encore fallait-il prouver ces gestes de solidarité, entrer dans l'insoutenable malgré l'objurgation des témoins ou la conviction, ce qui fit Didi-Huberman par une lecture technique de ces quatre images, recoupant les témoignages disséminés de survivants. *Images malgré tout* (2003) est cet essai titanesque, qui fissure l'idée admise que la Shoah est intégralement impénétrable, la mort génocidaire détruisant l'histoire par le ravage même.

QUESTIONS, ARGUMENTS

Lire l'anéantissement pour le restituer au temps, tâche de l'historien, se confond-il alors avec celle du philosophe ? Outre l'épreuve extrême imposée au « lecteur », qui fouille ces présences fantomatiques, non pas des illusions mais des êtres aux actes qui nous donnent un accès partiel à leur pauvre vie suppliciée, voici la mort qui nous relie aux bourreaux, à qui la donna par décision, ordres et actes découlant. C'est l'un des nœuds philosophiques que touche Didi-Huberman, ce deuil venu d'un démontage du désastre, faisant remonter nos larmes et notre positionnement de vivants, notre rapport à la mort et tous les rapports de victime à tueur.

Dans l'exposition du Palais de Tokyo, *Nouvelles histoires de fantômes,* conçue avec le photographe Arno Gisinger, installation d'images de films sur la lamentation du deuil et montage portant sur l'histoire de cette installation, Didi-Huberman oppose le dynamisme des gestes de lamentation et la vitalité souvent inconsciente du pathétique à la mort. Aux stratégies génocidaires instaurant le chaos, aux moments de guerre, dont la séquentialité est anarchique, au théâtre logique de la guerre totale, il oppose les Pelechian (*Nous,* 1969), Brecht (*Kriegsfibel,* 1955), Goya (*Les désastres de la guerre,* 1810-1815), Pasolini (*Medea,* 1969), Rouch (*Cimetières dans la falaise,* 1951), Dovjenko (*Arsenal,* 1929), Godard (*Vivre sa vie,* 1962), ces scènes de cinéma ou images déjà représentées par les *Pleureuses* d'un vase grec du VI^e^ siècle avant J.-C. ; le geste d'art est archive, et lire le détail interroge le discours généralisant.

Obsédés morbides, ces Pasolini, Bonini Baraldi, Liang, Anderson et Connolly, Abel, Jan Ader, qui ont illustré sans le savoir les catégories de Warburg ? Ou projection des gestes de la survie ? Si quatre photographies ont traversé la destruction inique, alors les actes posés par les résistants font que le destin de chacun, fût-il anonyme, trouve une autre issue que les déclinaisons de l'atroce. Est-ce amorcer la primauté du geste de vie sur la parole, voire sur la mémoire ?

WARBURG REVISITÉ

Dans ce contexte, cette exposition, plus qu'un exposé sur les larmes du deuil, montre « *l'énergie – polarisée, dialectique, inversable, par exemple entre deuil et désir – ainsi que le dynamisme, propre aux gestes de lamentation* » (notice de l'exposition). La première scène choisie par Didi-Huberman, extraite du film d'Angelopoulos *Le regard d'Ulysse,* où l'on voit le voyageur méditer dans le brouillard, renvoie à l'essentiel : entre cinéma, art, poésie, politique, histoire, psychanalyse, quels rapports ? Par un long détour[1] sur le « *pathos* » (*Atlas ou le gai savoir inquiet*) montant de « *la tragédie de la culture* », chacun doit trouver sa réponse, faire l'anamnèse intellectuelle des « *histoires de fantômes pour grandes personnes* » par l'entremise desquelles Warburg traversa sa propre folie après la Grande Guerre.

Au départ de cette installation, conçue d'après la planche 42 de *Mnémosyne* de Warburg[2] – aux images classées « *inversion énergétique de la douleur ; lamentation bourgeoise héroïsée ; lamentation funèbre religieuse ; mort du rédempteur, mise au tombeau ; méditation funèbre* », il y a *Atlas,* exposition de Didi-Huberman à Madrid, où celui-ci s'est penché sur les milliers d'images de ce *Mnémosyne,* dans sa collection virtuelle sur la lamentation. Invitée à Karlsruhe et à Hambourg, puis au Fresnoy, l'exposition évolue en *Atlas, suite,* tandis que Gisinger photographie images, documents et livres présentés par Didi-Huberman à Hambourg. Le photographe compose alors une suite choisie de grand format, sans rupture, collée au mur du musée parisien et promise à la destruction à la fin de l'exposition. Exposition en abîme, point de fuite à partir de l'atlas de Warburg, puisque, après le Fresnoy où Alain Fleischer conçut la cursive qui surplombe les films, face aux quarante images de Gisinger – à la fois un *making of* de l'exposition et l'envers de son sens, négatif contextualisant le sens et proposition sans mot –, Didi-Huberman modifia l'installation. Au large public parisien, il présenta un film de ladite planche 42 avec ses seize œuvres de la Renaissance, il ajouta des mentions didactiques ici et là, de telle sorte que *Nouvelles histoires de fantômes,* pensé comme un donné-à-comparer, est cet exercice proprement artistique, éclairé par le dispositif qui permet la libre association visuelle. Ce montage au mur et ces projections au sol

couvrent 1000 m², soit 1200 œuvres visuellement citées et nimbées de son. Ce *Mnémosyne* de 2014 archive ainsi des gestes de deuil, douleur humaine, en renvoyant nos perceptions à notre mémoire involontaire. Cet acte d'art communautaire, infiniment intime, nous surprend à recomposer d'infinis palimpsestes.

Y a-t-il une pensée pour les larmes ? Quelle confrontation, ces mille morts endurées par les proches ? Que nous apprennent la peine, la souffrance, la déchirure, le glissement sans répit de l'esprit vers l'événement traumatique, le drame, la tragédie, sinon le rapt de *thanatos* ? Pas un peuple où les larmes et les cris n'expriment le tourment, la brûlure de la vie sentie comme emprisonnée, retenue, sommée et altérée par la mort. Or, montre Didi-Huberman, les larmes cachent ce qui ne peut être vu sans occulter ce qui hante, présent à travers le voile et la taie d'eau salée qui tache l'œil, l'aveuglant sans cécité. Interroger la lamentation par ces captures, scénarios, documents, ces mises en scène jouées ou laissées au libre cours des signes du visage et des yeux, de la voix et de la respiration, tel est le propos de ce parcours cinéphilique, culturel, anthropologique et historique à propos de nos deuils et de notre ressenti de la mort.

Le recueillement du deuil s'impose devant cette chape de morts annoncées et sues, et le seul tissu des traces nous enserre dans un deuil revenant, obsédant, cette fin inadmissible bel et bien nôtre dans le silence des mots au cœur du cri, du chant ou de l'image.

Nous n'y avons entendu que l'écho et la référence ; pas de vérité ; dans l'espace ouvert à la marche et à l'arrêt, le rythme de notre corps affecté par ces vivre-le-malheur parmi le chœur des *psalmodiâtes,* incantateurs, recueillis, prêtres ou officiants de rituels, mères éplorées, pleureuses, dans les manifestations universelles et collectives de la tristesse et du désarroi, l'affrontement rejoué par chacun et par tous face à la cessation de la vie, quand le réel dématérialisé se transmue en dérobement et que le manquement fait mémoire, archive l'humain. Et le visiteur, surplombant les citations visuelles depuis la cursive, comme les livres dans la bibliothèque de Warburg, affronte toutes ces colères, ces furies, ces regrets et ces désolations en passant d'une image ou d'un extrait à l'autre, selon son film mémoriel et au gré de ses associations intérieures.

Quel détail activera le tracé erratique de son œil qui l'incitera à penser ? Aujourd'hui, la reconnaissance culturelle s'opère par l'entremise d'un savoir encyclopédique, de nos complicités artistiques et de nos préférences cinéphiliques ; nous connaissons l'histoire de l'art et tant de pratiques ethniques, mais la plongée dans l'invisible libéré par l'empathie et la prescience de l'inconscient demeure solitaire, imprévisible. Acte thérapeutique et acte philosophique se rejoignent : ce visiteur aura arpenté ce corridor ellipsoïdal, cette nef envahie par le son, la musique ou les cris en boucle, et il sera parvenu à une rotonde de silence, à un chœur surélevé, archétype de temple, cathédrale ou autre enclos cultuel, accompagné par le commentaire visuel brechtien de Gisinger sur l'exposition. Distanciation face à la désespérance, où, comme au Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin on a privilégié la vie aux photographies de la liquidation, ce sursaut des larmes au temps ultime, ce *reste* de vie au bord de l'arrachement que Freud appelle « *revenance* » et Didi-Huberman « *malgré-tout* » (*Images malgré tout*), cet *en-dépit-de* insiste et reparaît, décalé, « *densifié* » (*Phalènes*) avec le savoir de notre corps défendant.

DEVENIR MONDE

Le recueillement du deuil s'impose devant cette chape de morts annoncées et sues, et le seul tissu des traces nous enserre dans un deuil revenant, obsédant, cette fin inadmissible bel et bien nôtre dans le silence des mots au cœur du cri, du chant ou de l'image. L'art nous console, nous appelle, nous interpelle, et l'éclairage gris et les photos en noir et blanc contrastent avec les extraits de films en couleur, choix correspondant aux fictions, mythes et légendes qui vaudrait à lui seul une analyse. Ce visiteur sur la passerelle en surplomb peut lire et relire, rêver et se laisser porter, à sa manière et libre, dans une désolation variée.

Que retient-il de ce montage sensible, de son propre rêve sur « *le passage du mutisme à la parole* » (*Essayer voir*) ? De la survivance, cette tradition classique que Didi-Huberman signe après Warburg ? L'appel à transgresser la chronologie, la géographie, les coutumes, ou la poésie après Auschwitz, l'humanité qui signe au-delà de la mort. La présence accrue à Paris de l'œuvre du cinéaste documentariste Harun Farocki[3], en clôture à Madrid, renchérit sur l'incorporation de la mémoire, sur la manière dont les images s'émancipent de leur objet mort, comme l'élégie tardive de Godard à Pasolini reconnaît en lui « *non pas une forme, mais une pensée qui forme* ». Comme la tzigane hurlant durant vingt-quatre heures dans le flamenco chanté par Manuel Agujetas et filmé par Saura, l'artiste s'adresse à toute perte essentielle, à la nymphe qui passe, Eurydice ou Gradiva. Ce fantôme gracieux de la vie entrevu dans le feuilletage du temps, c'est le désir d'Orphée, rebelle à l'état du monde, ou les larmes de *Potemkine,* bientôt un peuple en armes. « *On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant* » (Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*). Encore faut-il que ce fantôme passe, et cet atlas, le feuilleter.

1. Aux fictions s'ajoutent des images ethnologiques et documentaires, politiques. Parmi les vingt-trois stations de ce chemin de croix : Dominique Abel, *Aube à Grenade*, 1999 ; Bas Jan Ader, *I Am Too Sad to Tell You*, 1971 ; Harun Farocki, *Transmission*, 2007. Trésors d'émotions.
2. Aby Warburg, *L'atlas Mnémosyne. Avec un essai de Roland Recht*, Paris, Éditions Atelier de l'écarquillé, collection « Écrits II », 2012, 197 p.
3. *Images du monde et* inscription *de la guerre* et *En sursis* (2011) de H. Farocki questionnent la lisibilité des images.