

## *Soulèvements de Georges Didi-Huberman*

Chari Larsson

---

Numéro 260, printemps 2017

Art et savoir

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86902ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Larsson, C. (2017). Compte rendu de [*Soulèvements de Georges Didi-Huberman*]. *Spirale*, (260), 35–37.

# SOULÈVEMENTS COMME OBJET THÉORIQUE : DES EXPOSITIONS QUI « PENSENT »

PAR CHARI LARSSON (TRADUCTION DE KARINA CHAGNON)

## SOULÈVEMENTS

Commissariée par Georges Didi-Huberman \*

Des mains levées en signe de protestation. Des bouches criantes. Des chuchotements de déplaisir devant des images de villes en ruines. Un moine s'immole à Saïgon. Une famille de réfugiés marche vers la frontière grecque en traînant ses maigres possessions. Des manifestants protestent à Seattle contre l'Organisation mondiale du commerce. Une mère pleure... Ces divers moments de mécontentement qui composent l'exposition *Soulèvements*, présentée au Jeu de Paume cet hiver, suscitent de nombreuses questions, à commencer par celles-ci : qu'est-ce qui se soulève exactement lors d'un soulèvement ? Et comment ce dernier prend-il forme dans la représentation ? Le commissaire de l'exposition, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, propose de répondre à ces interrogations de manière formelle, en organisant l'exposition en cinq parties thématiques qui guident le visiteur à travers les moments successifs d'un soulèvement : 1. Éléments (débridés) ; 2. Gestes (intenses) ; 3. Mots (expressifs) ; 4. Conflits (embrassés) ; 5. Désirs (indestructibles). Il y répond également de manière plus subjective, en faisant s'entrechoquer des photographies, des tableaux et des vidéos hétéroclites, comme s'il cherchait à faire émerger, chez le spectateur, l'espoir éternel qui nourrit la résistance.

### Se soulever, c'est se libérer de la peur

Didi-Huberman s'inspire encore une fois ici de l'*Atlas Mnémosyne*, projet inachevé de l'historien de l'art allemand Aby Warburg pour lequel celui-ci avait créé un montage d'images tirées de sa collection photographique afin d'y relever la récurrence des gestes. Didi-Huberman juxtapose ainsi, dans *Soulèvements*, des images liées par un

même thème, un geste, un modèle, afin de créer des collisions qui forcent le spectateur à (re)contextualiser ce qui lui est présenté, de manière à ce que des relations nouvelles et inattendues lui apparaissent, suscitant en lui des pistes d'enquête originales. Si Didi-Huberman a le mérite de vouloir faire naître la réflexion en rapprochant des images, en juxtaposant des motifs et en réalisant des corrélations originales, cela n'a pas empêché son exposition d'essuyer des critiques. On a d'abord accusé le commissaire de déshistoriciser ces soulèvements en déracinant les images de leur contexte intellectuel et historique. Ce qui n'est pas faux, car l'exposition n'offre qu'un texte thématique général visant à guider le visiteur à travers les différents espaces de la galerie. On l'a aussi critiqué pour avoir « aplani » les conflits, en traitant avec la même importance un sac de plastique qui flotte sur le fond bleu du ciel et l'agonie d'un homme attendant son exécution dans le couloir de la mort. On lui a reproché, de plus, d'avoir ignoré l'existence du texte de Michel Foucault sur la Révolution iranienne de 1979 (« Inutile de se soulever ? ») ; plus précisément, de n'avoir pas reconnu sa dette intellectuelle envers lui. Si toutes ces critiques sont fondées, il me semble important de reconnaître que la démarche de Didi-Huberman (ses montages thématiques et formels), empreinte de pratiques avant-gardistes, est, sur le plan épistémologique, en phase avec le projet archéologique foucauldien. En effet, en retournant au principe du montage (entendu comme un principe muséologique), en sélectionnant et en recadrant les images, il dissipe les références temporelles et géographiques de façon à libérer le propos de l'exposition (sur la condition humaine résistante) du joug de l'intention auctoriale

directive. En s'inspirant des stratégies des grands projets avant-gardistes de l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, Didi-Huberman adhère à l'idée selon laquelle les images sont capables de générer par elles-mêmes des propositions épistémologiques. En outre, *Soulèvements* témoigne de l'engagement posthumaniste de son auteur.

## EN S'INSPIRANT DES STRATÉGIES DES GRANDS PROJETS AVANT-GARDISTES DE L'AUBE DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE, DIDI-HUBERMAN ADHÈRE À L'IDÉE SELON LAQUELLE LES IMAGES SONT CAPABLES DE GÉNÉRER PAR ELLES-MÊMES DES PROPOSITIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES.

### Le posthumanisme de Foucault revisité

Le thème de la « mort de l'homme » surgit, dans les derniers paragraphes des *Mots et les choses*, à travers la célèbre formule : « *L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.* » La pensée de Foucault s'inscrit ici dans une longue tradition philosophique cherchant à détacher le sujet de la pensée. En reconnaissant que le sujet s'inscrit comme produit du savoir, Foucault ne peut plus admettre l'adéquation entre le « je pense » et le « je suis » cartésien : « *[...] comment peut-il se faire que l'homme pense ce qu'il ne pense pas ?* » Par conséquent, il doute que le « cogito moderne » soit forcément humain en rappelant qu'« *il s'agit [...] de laisser valoir selon sa plus grande dimension la distance qui à la fois sépare et relie la pensée présente à soi, et ce qui, de la pensée, s'enracine dans le non-pensé.* » De fait, Foucault annonce la possibilité d'un déplacement du sujet comme fondement de la pensée au profit d'une réorientation de la réflexion vers l'objet et les formes de pensée non humaines. Reconduisant cette position dans *L'archéologie du savoir*, il maintient que, contrairement aux domaines de la connaissance qui ont réussi à effectuer un décentrement du sujet, la discipline historique demeure marquée par l'anthropomorphisme. Foucault accuse en quelque sorte l'histoire de « *sauver contre les décentrement, la souveraineté du sujet, et les figures jumelles de l'anthropologie et de l'humanisme.* » L'histoire n'aurait pas réussi à opérer l'éloignement du sujet comme point d'origine de la position énonciatrice, et le savoir qu'elle produit, en tant que « pratique discursive », n'aurait pas cessé d'être résolument humaniste.

Cinquante ans après la parution des *Mots et les choses* et de *L'archéologie du savoir*, avons-nous

finallement obéi aux vœux de Foucault ? C'est là, à mon avis, que la recherche inlassable de Didi-Huberman sur la nature et le comportement des images apparaît le plus intéressante. Depuis ses premières recherches dans les années 1980, Didi-Huberman a explicitement reconnu sa dette intellectuelle envers la méthode archéologique de Foucault. On peut lire d'entrée de jeu dans *Devant le temps* que son projet consiste à « *[t]enter, en somme, une archéologie critique de l'histoire de l'art propre à déplacer le postulat panofskien de l'histoire de l'art comme discipline humaniste.* » L'agacement qu'éprouve Didi-Huberman face à l'engagement indéfectible de l'histoire de l'art envers une forme d'humanisme européen le pousse à revoir la façon de questionner les matériaux, de poser les problèmes. Comme Foucault, il constate qu'un anthropomorphisme latent hante cette discipline qui privilégie la voix centrée et auctoriale de l'historien de l'art comme porteur d'une vérité discursive. Il décrit la persistance de ce mode de subjectivité et d'autorité comme le « ton » kantien de la discipline.

### Savoir, c'est « trancher »

Considérant que les grandes expériences de montage faites par les avant-gardes des années 1920 et 1930 constituent un puissant moment d'anti-humanisme, Didi-Huberman soutient que certains écrivains et théoriciens tels que Bataille, Benjamin, Eisenstein et Warburg ne conçoivent plus le sujet en termes d'origine et de source du savoir. À cet égard, il faut rappeler que, dans son essai *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, Foucault avait souligné la nécessité d'adopter des modes de savoir discontinus : « *L'histoire sera "effective" dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même... le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher.* » Or, Didi-Huberman semble avoir pris cette remarque à la lettre en s'inspirant ouvertement de la démarche expérimentale du cinéaste d'avant-garde Sergei Eisenstein, pour qui les possibilités offertes par le montage pouvaient en principe s'étendre au-delà du cinéma et inclure toutes les formes d'art, voire de pensée. Il n'en fallait pas plus à Didi-Huberman pour concevoir la notion de montage comme un « découpage » épistémologique devant servir de principe à son travail d'historien et de modèle de création du savoir. De toute évidence, il décèle dans cette forme artistique la force posthumaniste du discontinu et celle-ci l'incite à affirmer que le montage « *est l'art de produire cette forme qui pense.* »

On peut se demander ce qui advient sur le plan épistémologique lorsque, dans le cadre d'une exposition, l'agencement d'images se produit dans le but de reproduire les effets du montage cinématographique. Une exposition artistique peut-elle

être réduite à l'incarnation matérielle d'un principe préétabli? Un objet d'art peut-il faire autre chose qu'illustrer un ensemble d'idées ou représenter un programme pédagogique? Une exposition est-elle en mesure de dépasser l'illustration d'un thème; c'est-à-dire, comme le postule Didi-Huberman, de *penser* par elle-même? Au-delà du simple exercice technique, le montage semble apparaître au commissaire comme un outil épistémologique qui sert à reconfigurer le savoir. En explorant les gestes humains qui s'élancent et se révoltent à partir d'une multitude d'images qu'il juxtapose sans obéir aux contraintes historiques habituelles, il favorise une pensée qui émanerait de leur mise en relation. Deux exemples suffiront, je crois, à rendre compte de la singularité de sa proposition.

Dans le cadre de l'exposition, Didi-Huberman a choisi d'inclure quatre petites photographies prises par un membre du *Sonderkommando* à l'intérieur du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau au mois d'août 1944. Ces photos étaient au cœur de



Maria Kourkouta  
*Idomeni, 14 mars 2016. Frontière gréco-macédonienne, 2016*  
Image extraite de la vidéo

son enquête sur la véracité de la représentation, présentée dans l'ouvrage *Images malgré tout* (2003). Ces images sont juxtaposées au triptyque *L'espoir du condamné à mort* (1974) de Joan Miró. Il semble que cette juxtaposition force les spectateurs à prendre en considération le désespoir des hommes faisant face à la peine de mort, vivant dans les camps ou emprisonnés sous le régime franquiste. Or, dans un esprit de continuité paradoxal, on peut voir, dans l'espace adjacent à la galerie, l'installation vidéo *Idomeni, 14 mars 2016. Frontière gréco-macédonienne* (2016), de Maria Kourkouta, qui documente le mouvement mondial des demandeurs d'asile. Cette vidéo rappelle le sort qui est réservé aux réfugiés laissés pour compte dans le camp grec d'Idomeni. Le long plan fixe de la caméra de Kourkouta est implacable; le seul mouvement qu'on y voit est le passage des réfugiés qui traversent lentement le cadre de l'image. Ces images contrastent avec celles, floues, chaotiques, « volées » par les *Sonderkommando*

sous la surveillance des gardes SS. Hors foyer, mal cadrées, ces images soulignent l'ampleur du risque pris par les prisonniers. Plus loin dans l'exposition, le spectateur découvre une lithographie de Manet, *Guerre civile* (1871), avec ses barricades et ses soldats tombés au combat. Cette dernière l'invite à penser aux demandeurs d'asile présentés par Kourkouta et à envisager, avec un certain malaise, le sort de ceux qui n'ont pu échapper aux bombes d'Alep. La configuration des œuvres dans l'espace de l'exposition s'opère sur le mode du proche et du lointain et a quelque chose d'analogue à celle qui, par-delà le temps et l'espace, permet de saisir ensemble les événements réels auxquels elles font référence.

Le second exemple concerne la juxtaposition de *Waiting for the Tear-Gas* (1999-2000) d'Allan Sekula, et du célèbre daguerréotype de Thibault, *La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt après l'attaque par les troupes du général Lamoricière* (1848). Le diaporama de clichés pris par Sekula parmi les manifestants rassemblés à Seattle pour s'opposer à l'Organisation mondiale du commerce en 1999 fait écho à la lueur fragile, voire surnaturelle, de la plaque de cuivre argentée de Thibault. Le lien qu'établit Didi-Huberman entre les images de Sekula et celle de Thibault est bien sûr évident : il repose sur l'aspect fantomatique des clichés et sur la similarité des représentations. Or, la ténuité de ce rapprochement et l'absence de références des événements représentés ne sont pas fortuites. Elles sont conséquentes avec la démarche anti-humaniste de Didi-Huberman, qui laisse aux spectateurs le soin de dégager une signification de cette association. Si *Soulèvements* convie le spectateur à s'émouvoir sur la triste condition humaine, à d'autres moments, comme ici, elle l'invite à réfléchir à la récurrence des événements de l'histoire à partir de la ressemblance entre les images et la répétition des motifs qu'on y retrouve.

Compris comme un montage, l'exposition *Soulèvements* prend une dimension manifestement épistémologique, car elle propose une façon de libérer les images de leur relation au référent historique pour les laisser communiquer entre elles. Le montage opère ainsi une coupe dans le savoir établi – qui soutiendrait, par exemple, que la photographie est un témoignage, au sens informatif et indexical du terme – et, ce faisant, permet à d'autres formes de savoir d'émerger et de s'épanouir. En outre, en exhibant la facilité avec laquelle le montage arrive à produire de nouvelles voies pour la compréhension des choses, l'exposition considère les images comme des « objets » théoriques ou encore des « objets pensants » qui n'ont plus le sujet pour assise. ■

\* SOULÈVEMENTS. Exposition commissariée par Georges Didi-Huberman. Produite par le Jeu de Paume. Présentée au Jeu de Paume, à Paris, du 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017.