L'Urgence de l'histoire : symptômes, thèses et problèmes

Maria Stavrinaki

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25599>

DOI : 10.4000/critiquedart.25599

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2017

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Maria Stavrinaki, « *L'Urgence de l'histoire : symptômes, thèses et problèmes* », *Critique d'art* [En ligne], 48 | Printemps/été 2017, mis en ligne le 15 mai 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25599> ; DOI : 10.4000/critiquedart.25599

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

EN

L'Urgence de l'histoire : symptômes, thèses et problèmes

Maria Stavrinaki

RÉFÉRENCE

Judith Butler, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, Paris : Fayard, 2016, (Histoire de la pensée ; série à venir)

Dork Zabunyan, *L'Insistance des luttes : images soulèvements contre-révolutions*, Paris : De l'Incidence, 2016

L'Art contemporain et le temps : visions de l'histoire et formes de l'expérience, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016, (Arts contemporains). Sous la dir. de Christophe Viart
Le Temps suspendu, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2016. Sous la dir. de Giovanni Careri, Bernhard Rüdiger

Les Potentiels du temps : art & politique, Paris : Manuella, 2016

Soulèvements, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Gallimard, 2016. Sous la dir. de Georges Didi-Huberman

- 1 Depuis quelques années, deux postures principales face à l'histoire commencent à se dessiner de plus en plus clairement. On voit revenir le spectre de la « fin de l'histoire ». Cette fois, il ne jubile plus d'avoir enterré le communisme et d'avoir fait entrer le monde dans la « satisfaction » de la démocratie parlementaire et du libre échange. Transposée à l'échelle géologique, la « fin de l'histoire » est devenue morne et inorganique, à l'image de la nature et des hommes de certains romans de Joris-Karl Huysmans. Pensé par beaucoup de théoriciens et d'artistes à la lumière des algorithmes et de l'anthropocène, l'homme semble aspiré par le passé, ses créations lucifériennes ayant pris possession de son corps, de son temps, de sa maison¹. L'autre attitude face à l'histoire a commencé à se cristalliser après les « printemps arabes », les occupations de places publiques en Turquie et en Ukraine et, bien sûr, la crise financière qui frappe le monde depuis 2008 : non seulement l'humanité n'est pas entrée dans l'impassibilité de la « satisfaction » kojévienne, mais les conflits et les actions qui constituent la matière même de l'histoire se sont intensifiés et

propagés avec la rapidité de l'éclair. Ici, les femmes et les hommes ne sont pas expulsés par leurs propres fétiches, mais prennent au contraire possession, collectivement et anonymement, de l'espace public, confisqué par tel pouvoir autoritaire, telle démocratie formelle, tel dispositif financier. Bien sûr, ces deux attitudes historiques ne sont pas séparées mais se croisent souvent, partageant maintes références intellectuelles et outils critiques.

- 2 Pour tous les ouvrages réunis ici, l'histoire continue et s'ouvre même plus que jamais aux problèmes temporels. Dans ses travaux fondateurs sur l'historicité des modernes, Reinhart Koselleck soulignait que la temporalisation de l'histoire en était l'un des signes distinctifs et la décrivait comme une dépossession de l'expérience². Il en va autrement ici : la subjectivation temporelle de l'histoire donne à celle-ci une complexité, une plasticité et une densité indispensables pour penser et réactiver le passé, du plus lointain au plus récent. Mais il arrive que cette subjectivation prenne des formes contestables, lorsqu'elle réduit par exemple la notion même de l'histoire, ou du moins une période historique particulière, à un récit linéaire et ponctuel que notre époque, cette affranchie, ne saurait plus tolérer. La mélancolie de la fin de l'histoire se convertit alors en manie triomphaliste. Entre ces deux pôles, l'espace demeure vaste.
- 3 La réflexion de Judith Butler dans *Rassemblement* est minutieuse, graduelle et lente. Partant des révoltes politiques qui ont marqué l'histoire mondiale de ces dernières années, elle essaie de penser le « politique » dans un dialogue serré avec Hannah Arendt, notamment sur le thème de « l'espace d'apparaître »³. Or, si elle adopte l'idée d'Arendt selon laquelle la liberté n'est pas la propriété substantielle d'un sujet autonome mais ne peut se produire qu'entre des personnes égales, Butler conteste, après d'autres, deux points de la logique de la philosophe allemande : d'abord, son mépris aristocratique pour ce qui relève du travail et de la matière ; puis, et c'est directement lié, le privilège qu'elle accorde à la parole et à l'écrit comme moyens d'action politique, au détriment de la performativité du corps. Hannah Arendt relègue les besoins et désirs du corps dans la sphère privée (comme si la cité antique était un exemple indépassable), mais Judith Butler démontre que toute revendication éthique est avant tout corporelle : le genre, le travail et le non-travail, la maladie et la vigueur sont autant de situations à la fois corporelles et éthiques dès lors que l'homme vit en société. Cette co-relativité entre le privé et le public, mais aussi entre le corps et l'éthique, constitue la base même sur laquelle l'injustice est à la fois exercée et combattue.
- 4 Il n'est donc pas surprenant que Judith Butler soit l'une des auteurs convié-e-s par Georges Didi-Huberman à contribuer au catalogue de son exposition *Soulèvements*. Parmi les thèses partagées compte leur intérêt pour les façons dont le corps *performe* le politique. Dans la suite de ses travaux sur le *pathos* des formes et la façon dont ces dernières affectent l'histoire (passée, présente et à venir), Georges Didi-Huberman s'attache à l'ensemble des gestes qui *font* « soulèvement ». L'exposition traduit une mise en intrigue, qui associe des images souvent fascinantes et infiniment variées. Reprise dans le catalogue, cette intrigue est simple et succincte, comme pour suggérer un soulèvement « idéal-typique », ou, pour respecter la préférence warburgienne de Didi-Huberman, une « formule de pathos ». « Se soulever » est ici décliné sur les registres humain et naturel. L'imagination et le désir font dans les sociétés humaines ce que les lois naturelles suscitent les tempêtes font dans la nature. Mais l'analogie entre histoire et nature passe aussi par un glissement continu, principal mode de la mise en récit : de l'affect au geste, du geste au mot, du mot à l'embrasement de l'espace commun où aura

lieu le partage exalté et douloureux entre vainqueurs et vaincus. Georges Didi-Huberman étant de ceux qui ont le plus fortement contribué à ranimer la thèse de Walter Benjamin sur les « vaincus » de l'histoire, son récit se répète virtuellement à l'infini, aussi longtemps qu'il y aura des hommes pour se souvenir et pour se soulever. Dans ce récit, tout est susceptible d'être métaphorisé : les corps, les objets, les formations naturelles. Cet exercice associatif fait de chaque objet le maillon d'un gigantesque tissu qui couvre le réel. Ici, le regard allégorisant ne voit pas dans la nature des têtes de mort, comme dans le drame baroque selon Benjamin, mais des révoltes. C'est une totalisation qui devient incontrôlable, à l'image d'une force naturelle qui ne saurait s'arrêter sur les singularités des objets. Toutes les mains qui se lèvent et qui jettent les pierres sont traitées de la même façon. Mais tous les soulèvements sont-ils « justes » ? Et quels sont les signes distinctifs de la diversité de l'histoire dans les images ? Cette équivalence généralisée ne naturalise-t-elle pas finalement ses objets, risquant même de les soustraire à l'histoire ? Ce sont les écarts, les différences qui manquent dans ce catalogue, ainsi que le suggère la seule voix dissidente de Jacques Rancière dans son texte : « La vieille affaire de l'actif et du passif ne se règle pas si aisément. Il faut savoir qui au juste doit être soulevé et pour quelle action » (p. 64). L'immédiateté inhérente à la « formule pathétique », celle qui va de l'affect au geste et vice versa, se trouve brisée dans des œuvres comme le *Cuirassé Potemkine*, où, comme le note encore Rancière, le peuple n'est pas passé des larmes aux armes, mais est « devenu une foule de spectateurs endimanchés, saluant le cuirassé depuis les marches de l'escalier »⁴.

- 5 Ce travail sur les écarts au sein de l'image et entre les images a été superbement fait par Dork Zabunyan : on pourrait qualifier *L'Insistance des luttes* d'étude sur l'« inframince » de l'histoire humaine. Comme Georges Didi-Huberman, l'auteur croit ferme en la performativité des images et en sa persistance dans l'histoire. Partant du constat que jamais auparavant autant de révoltes ne furent enregistrées, Dork Zabunyan en tente une cartographie sémiotique, formelle, éthique et politique. Il se pose une série de questions : sur la façon dont les images animées ont été produites et diffusées par les acteurs des révoltes politiques ; sur les différences de ces images vernaculaires avec les films de cinéastes aussi dissemblables que Brian de Palma travaillant pour Hollywood ou l'indépendant Stefano Savona ; sur l'adéquation ou non du documentaire et de la fiction à ces événements ; sur le droit de diffusion des images du désastre syrien, question qui fait le cœur du travail du collectif d'artistes syriens Abounaddara ; enfin, sur ce qui fait la différence entre le filmage et la diffusion des révoltes et ceux de l'horreur par Daesh – horreur qui ne s'épuise pas dans les quelques films recyclés par les médias occidentaux, mais qui se présente souvent comme une image de la vie quotidienne. *L'Insistance des luttes* est une étude à la fois discontinue et cohérente, engagée et froide, qui nous en apprend beaucoup sur le changement du régime des images politiques et nous aide à penser la situation politique de notre temps. Ce livre interroge « les détails rebelles » (p. 14) de certaines images, les seuls à même de soustraire les gestes à la fétichisation et les événements à la déréalisation. En comprenant la diversité infinie de l'histoire, ce travail enlève au passé son caractère achevé.
- 6 Ce n'est pas la première fois dans l'histoire moderne que nous cherchons les ressources du futur dans un passé qui n'est pas réifié. Le « potentiel » du passé a trouvé grâce aux yeux de beaucoup d'artistes et de philosophes qui combattaient l'historicisme et les automatismes formels dans les années 1910-1940. D'Ernst Bloch à Pablo Picasso, de Gustav Landauer aux expressionnistes de tout bord, on combattait la morne accumulation du

temps au profit de l'idée que le passé ne demande pas à être copié, mais réalisé. Il est vrai qu'entretiens la littérature moderniste nous a fait oublier cette expérience temporelle complexe et multivoque. A partir de Clement Greenberg et de Theodor W. Adorno dans les années 1940, on a commencé à forger une autre idée de ce passé qu'étaient devenues les avant-gardes : on n'en retenait que l'autonomie, la table rase, les lignes droites et les fins – du tableau, de l'art lui-même. Cette lecture truquée répondait, elle aussi, aux nécessités d'un certain présent. En l'adoptant dans leur livre *Les Potentiels du temps : art et politique*, Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós peuvent différencier le geste qui « relit » et « relie » de celui qui « coupe » des avant-gardes (comme si « couper » était un premier geste, qui était lui-même sans passé). Mais il leur faudra trouver d'autres pièces à conviction pour expliquer comment notre époque doit retrouver l'espoir. Ce livre se voue à la noble cause du combat contre la mélancolie *présentiste* (un terme de l'avant-garde Dada !) en cherchant à penser un temps ouvert à toutes les directions et tous les règnes. Les anonymes, les fantômes et les vaincus sont proclamés sujets de l'histoire à venir, mais les trois auteurs se défendent de parler à leur place, se donnant humblement un rôle de « traducteur ». C'est à ce titre que de Toledo voit dans la fonte des glaces « une parole » : « un récit, une narration, un langage par lequel les glaciers accèdent à l'énonciation pour s'affirmer comme collectif éprouvé » (p. 29). Il est vrai que les rapports de l'homme avec la nature passent largement par la métaphore : cela est nécessaire parce que précisément ils ne sont pas semblables. Comme Hans Blumenberg l'a montré, la métaphorisation est un mode de connaissance du monde. Mais le problème commence à se poser quand la métaphore s'émancipe et comble les écarts de la pensée et ceux de la réalité. Peut-on affirmer qu'« il n'y a pas d'échecs dans le régime potentiel, pas de désillusions » ? Qu'il n'y a que « des affirmations réitérées de possibles à partir desquelles nous redéfinissons l'espoir non comme seule attente, mais comme hypothèse permanente » (p. 46) ? Il n'y a de fantômes que d'humains *réellement* morts et les anonymes ne le sont que parce que l'histoire a effacé leur nom. Le « potentiel » du traducteur risque ainsi de s'émanciper du texte original, le condamnant à un silence assourdissant.

- 7 Les deux derniers ouvrages qui forment notre ensemble réunissent plusieurs auteurs et touchent tous deux aux relations de l'art au temps. Les contributions de *L'Art contemporain et le temps* adoptent des points de vue très variés pour un but commun : obliger le temps à « sortir de ses gonds » (Jacques Derrida). Longue durée dans sa conjonction avec la contemporanéité, objets primaires et séries de George Kubler ayant hanté le minimalisme, transhistoricité iconique comme méditation sur la finitude comptent parmi les thèmes qui traversent ces textes. Mais l'exercice de la temporalisation de l'histoire trouve ses limites avec le texte de Jean-Pierre Cometti, déclarant « le divorce de l'art et de l'histoire ». Ce n'est pas la seule avant-garde qui devient ici un fossile, c'est l'histoire (de l'art) dans son ensemble. Faisant de cette dernière un synonyme de la téléologie et de l'autonomie, il célèbre sa fin et sa relève par l'« expérience » que certaines avant-gardes jugées hérétiques, Dada et Duchamp, auraient rendue possible pour la postérité. Contre cette histoire-là, il défend l'idée d'une « expérience » – qu'on appelle encore de l'art – diffuse, aléatoire, horizontale, quotidienne, orale et éphémère. Cette lecture est hautement discutable, et pas seulement pour une *historienne* de l'art : son antinomie de l'histoire et de l'expérience ignore le nombre infini de cas parfaitement contradictoires et proprement inclassables (Piet Mondrian, Pablo Picasso, Kasimir Malevitch...), qui, pour cette raison même, ont fécondé les « expériences » du futur. Un autre procédé formel des avant-gardes, le montage, a été adopté par le groupe de chercheurs ayant coécrit *Le Temps*

suspendu. Dans *Héritage de ce temps* (1935), Ernst Bloch faisait précisément du montage l'un des objets que son temps transmettrait au futur et qui devait être capable de retourner les fictions fascistes contre elles-mêmes. D'une certaine façon, les auteurs du *Temps suspendu* s'approprient cet héritage. Ils lisent les images, de Gerhard Richter à Malevitch, de Gustave Courbet à Max Ernst, de façon vive et rigoureuse, en les intégrant dans des ensembles qui les « font travailler ». Ne revendiquant pas un caractère définitif ni exclusif dans le choix des images ainsi mises en rapport, ils montent des dispositifs théoriques capables de dire quelque chose sur l'histoire et la façon de l'art de penser l'histoire. Il fut un temps où il fallait batailler pour faire accepter les images comme documents de l'histoire, au même titre que les textes, et comme constructions théoriques, au même titre que la théorie. Ce fut un temps qui forma bien des réflexes, dont celui d'écrire que « les images pensent ». Aujourd'hui, où la bataille des images est largement gagnée, voire inversée au détriment du texte, il n'est peut-être plus nécessaire de prêter une âme aux images. Il vaut mieux assumer jusqu'au bout la thèse selon laquelle nous sommes leurs monteurs et que nos montages ne sont pas définitifs, mais infiniment variables.

NOTES

1. L'exemple le plus frappant est celui de l'historien ex-subalterne Dipesh Chakrabarty, « The Climate of History. Four Theses », *Critical Inquiry*, n° 35, hiver 2009, p. 197-222 ; « Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change », *New Literary History*, vol. 43, n° 1, hiver 2012, p. 1-18 ; « Humanities in the Anthropocene : the Crisis of an Enduring Kantian Fable », *New Literary History*, vol. 47, n° 2 & 3, Spring/Summer 2016, p. 377-397 ; voir aussi le succès mondial de Yuval Noah Harari, *Sapiens: A Brief History of Humankind*, Londres : Harvill Secker, 2014 ; *Id.*, *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*, Londres : Harvill Secker, 2016.
2. Koselleck, Reinhart. *Le Futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock, Marie-Claire Hoock, Paris : Ed. de l'EHESS, 1990
3. Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*, Paris : Calmann-Lévy, 1961 ; *Id.*, *La Crise de la Culture*, Paris : Gallimard, 1972
4. Rancière, Jacques. « Un Soulèvement peut en cacher un autre », *Soulèvements*, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Gallimard, 2016, p. 65. Sous la dir. de Georges Didi-Huberman