Un peu d'imagination, camarades !

Soulèvements (Jeu de Paume, 18 octobre 2016-15 janvier 2017)

Sabine Bouckaert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1288>

DOI : 10.4000/elh.1288

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 5 septembre 2017

Pagination : 245-251

ISBN : 978-2-271-11657-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Sabine Bouckaert, « Un peu d'imagination, camarades ! », *Écrire l'histoire* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 28 septembre 2020, consulté le 29 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1288> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1288>

Un peu d'imagination, camarades !

***Soulèvements* (Jeu de Paume,
18 octobre 2016-15 janvier 2017)**

L'exposition *Soulèvements*¹, conçue par le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, prolonge la réflexion menée par l'auteur dans les six volumes de *L'Œil de l'histoire*. Le dernier opus de la série, *Peuples en larmes, peuples en armes*², se focalisait sur l'analyse dans *Le Cuirassé Potemkine*³ d'une scène que Sergueï M. Eisenstein a construite avec une exceptionnelle minutie : celle de l'assassinat du matelot Vakouintchouk qui suscite tout d'abord les pleurs des femmes d'Odessa, une émotion qui se retourne en révolte. Autrement dit, Sergueï M. Eisenstein montre comment faire du pathos une praxis. À l'instar du metteur en scène qui produit un film lyrique documentant l'histoire, Georges Didi-Huberman fait du soulèvement des peuples un poème visuel, gageant que le projet nous fera passer de la contemplation passive au mouvement, de l'émouvoir au mouvoir.

Dans l'espace de l'exposition sont rassemblées de très nombreuses œuvres intéressantes, de formats et de médiums très variés (tableaux, photos, dessins, installations, vidéos, extraits de films, mais aussi livres, manuscrits, journaux, tracts,

enregistrements sonores...). L'ancien s'y veut contemporain du présent, une encre de Victor Hugo, *Toujours en ramenant la plume* (1856), côtoie *L'Élevage de poussière* (*Le Grand Verre* de Marcel Duchamp) de Man Ray (1920)⁴, le *Film-tract n° 1968* de Gérard Fromanger voisine avec une page du *Salut public*⁵ (1848). Le parcours se divise en cinq chapitres : *Soulèvements : par éléments (déchaînés)*, *par gestes (intenses)*, *par mots (exclamés)*, *par conflits (embrasés)*, *par désirs (indestructibles)*, et nous est livré comme un récit destiné à nous transmettre la mémoire des peuples en lutte et à réactiver en nous le désir de l'insurrection.

En écho à l'exposition, le catalogue présente des essais d'auteurs aussi remarquables que le sont Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Toni Negri, Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman.

Soulèvements ! Le mot semble déjà faire ce qu'il dit, et résonne comme une promesse, comme une vibration propre à arracher nos corps à la torpeur, à réveiller nos consciences engourdies. J'en suis sortie accablée. Pourquoi ?

L'exposition explore une fois encore la dimension procédurale du *Mnēmosyne* d'Aby Warburg⁶, mais je formulerai ici l'hypothèse qu'elle le fait d'une manière problématique qui peut conduire à l'impasse. Cela nécessite de reprendre le concept de l'*Atlas Mnēmosyne*. Warburg a inventorié des images dans lesquelles il avait repéré ce qu'il a nommé *Pathosformeln*⁷, des formes qui incarnent des survivances de gestes à travers les époques et les cultures. Les *Pathosformeln*, ce sont des formes de l'expression, des mouvements du corps et de la psyché qui se transmettent et se chargent dans leur résurgence d'une affectivité nouvelle. Ces formes constituent le motif de la collection d'images de Warburg, des photographies d'œuvres et d'éléments non artistiques qu'il a assemblées sur des planches dans un ordre anachronique où la relation que les figures entretiennent entre elles prévaut sur leur signification. Le montage crée des analogies, mais aussi des tensions, des contradictions, selon une logique que Warburg appelle une «iconologie des intervalles». Comme le démontre Philippe-Alain Michaud, «les images assemblées par Warburg sur les planches de *Mnēmosyne* fonctionnent à la manière de séquences discontinues qui ne manifestent leur signification expressive qu'à la condition d'être prises dans un dispositif d'enchaînement: les panneaux fonctionnent non comme des tableaux, mais comme des écrans où se trouvent reproduits dans la simultanéité des phénomènes que le cinéma produit dans la succession⁸». Le mouvement y est virtuel. *Mnēmosyne* procède du montage, du démontage et du remontage, proposant une «forme visuelle du savoir». En outre, l'*Atlas Mnēmosyne* est un entre-deux, un livre/catalogue

constitué de planches non reliées, comme un porte-folio insistant sur la mobilité du dispositif, et une exposition/installation de reproductions épinglées sur des panneaux dans une salle en forme d'ellipse de la Bibliothèque de Hambourg⁹ (dans laquelle Warburg donnait ses conférences). Le dispositif se prête d'emblée à l'examen des images et de la pensée qui s'y rattache, mais aussi à la permutation et à la réinterprétation. S'interrogeant sur les usages de l'objet atlas¹⁰, Georges Didi-Huberman pense qu'il doit être non pas «lu», mais «arpenté du regard»; il doit être envisagé comme un outil visuel, dont le moteur serait l'imagination. Il est pour lui «une forme de connaissance traversière», fondée sur «la puissance intrinsèque du montage qui consiste à découvrir [...] des liens que l'observation directe est incapable de discerner¹¹». Partant de là, il s'agit pour Georges Didi-Huberman de décliner les virtualités du paradigme qu'est devenu l'*Atlas Mnēmosyne* de Warburg. Or, si le modèle en effet constitue une puissance inouïe de possibles, il reste à interroger la pertinence de sa réactivation.

Elle ne va pas de soi, tant s'en faut. L'exposition souffre d'abord du nombre et de la disparité des images¹² – pas moins de 250, rassemblées comme un trésor ou un inventaire que nul spectateur ne peut plus embrasser du regard. Paradoxalement, la richesse ne dissimule pas les manques, elle les rend plus criants, et la mise en scène ordonnée en chapitres thématiques ouvre à la réitération du même. Le premier chapitre, *Par éléments (déchaînés)*, fait se succéder les trois étendards esquissés par Léon Coignet (1830), les draps blancs photographiés par Man Ray (1920), la photographie d'un sac plastique rouge saisi

dans le ciel du 11 septembre 2001 à New York par Dennis Adams (*Patriote*, de la série *Airborne* 2002)¹³, ou encore les deux vidéo-peintures *Cut Skin* et *Metro Vent* de Jasmina Metwaly (de la série *Tahrir Square*, 2011) montrant l'occupation de la place recadrée entre un drapeau égyptien frémissant et des banderoles revendicatives (non traduites¹⁴). Le tout est assemblé selon une logique de «marabout-bout-de-ficelle¹⁵».

Il en va de même dans le chapitre suivant, *Par gestes (intenses)*, dans lequel vont se multiplier des corps surélevés, des bras tendus comme ceux de la syndicaliste Rose Zehner perchée au-dessus de ses camarades en grève (Willy Ronis, 1938) aux Black Panthers, poings levés dans la neige à Chicago (Hiroji Kubota, 1969), et aux V de la victoire des habitants de Guernica devant une reproduction du tableau de Picasso (Leonard Freed, 1977), en passant par la vidéo performance de Jack Goldstein tapant du poing sur la table jusqu'à ce que le verre de lait plein déborde (1972). N'en jetez plus! On aurait souhaité moins de parallélisme, une confrontation plus articulée des gestes, moins de clichés. Les images montrées sont souvent des traces en effet émouvantes d'un moment historique, mais se peut-il qu'il y ait plus qu'un simple relevé de gestes quand la singularité des soulèvements est passée sous silence? Les signes de soulèvement présentés s'alignent comme autant de fragments laudatifs des mouvements de peuples de gauche et nous invite avec un plaisir non dissimulé à la célébration de la sédition. Du coup, on peut prendre la très belle photo de Gilles Caron qui montre le lancer de pavé de l'un des deux manifestants irlandais anticatholiques et unionistes (Londonderry, Irlande du

Nord, en 1969) pour une photo de manifestation à Paris en 1968. Pour la beauté du geste?

La fécondité supposée de l'anachronisme et de la pluridisciplinarité permet-elle d'aller au-delà du témoignage de la survivance des soulèvements? Les images d'archives et les œuvres s'enchaînent sans autre fil rouge que l'analogie. La singularité de chaque image est ici vouée à disparaître dans l'indistinction entretenue par la répétition dans un système trop vaste et trop peu structuré qui à mon sens ressemble davantage à un inventaire qu'à un «savoir-monter». Une telle procédure favorise l'équivalence et l'interchangeabilité au lieu d'en déjouer les principes, au risque du mépris des images ou des œuvres et de ceux qui les produisent. L'ensemble tend à noyer dans la masse la puissance visuelle des œuvres et leur questionnement propre, d'où le risque d'une instrumentalisation. Comment, alors, construire un point de vue et par là nous ouvrir à une lecture politique de notre rapport aux images sur un horizon où elles sont interchangeables? Est-ce la pensée du découpage qui pose problème dans la composition de cet «atlas mural»?

Un soulèvement, c'est un mouvement, fatalement un conflit. Pourquoi ne pas l'avoir mis en scène? L'exposition a une dimension politique – comment pourrait-il en être autrement? –, mais ne prend-elle pas le parti de l'esthétisation du politique plutôt que celui d'une politique de l'art? Pourquoi n'est-il pas concevable d'introduire dans cette manifestation le conflictuel nécessaire à la dimension politique? Si l'assemblage ne permet pas de faire de l'exposition le montage critique attendu, est-ce le choix des images qui fait problème ou,

paradoxalement, les trop nombreuses absences ?

La liste des manques est longue : les femmes sont peu représentées, à quelques exceptions près – comme celles de *Paraguas et Ninos desapareidos* [Parapluies et Enfants disparus] et de *Segunda Marcha de la Resistancia* [Deuxième Marche de la résistance] (Edouardo Gil, Buenos Aires, 9-10 décembre 1982) ou des *Divorceuses* (Honoré Daumier, 1848) ; les soulèvements des peuples noirs sont pour ainsi dire absents, et la visibilité des nouvelles représentations liées aux outils numériques est restreinte à la présence d'un ordinateur relégué dans l'espace du petit balcon au 1^{er} étage¹⁶. La parole des «peuples soulevés» est confisquée et réservée au chapitre *Par mots (exclamés)* aux seuls artistes et poètes. Le peuple est muselé, il soulève son corps mais ne dit rien. Pendant ce temps, poètes et artistes parlent, au risque d'une nouvelle instrumentalisation de l'art. L'exposition permet-elle réellement d'interroger la représentation des peuples, au double sens revendiqué – esthétique et politique – du mot *représentation* ? Que dire de l'absence aussi de l'autre «peuple¹⁷», dont l'évocation ouvrirait à la différence et au conflit ? Le chapitre *Par conflits (embrasés)*, précisément, regorge de documents photographiques, d'images de manifestations, de barricades et d'insurrections d'un peu partout dans le monde ; pourtant il n'est fait mention d'aucune représentation des soulèvements, fascistes et populistes, des révoltes «religieuses». Ceux-ci viendraient rompre, il est vrai, le charme héroïque de la révolte, noircir le tableau. Pourtant, ils sont bien réels, ces soulèvements antidémocratiques qui nous soulèvent le cœur ! Est-ce un choix personnel, demande-t-on à

l'auteur ? Il s'en défend et se dit conscient de ces soulèvements-là, il sait qu'«un salut nazi, c'est un bras qui se lève aussi», mais se refuse à le montrer, de surcroît à le juxtaposer à des images de bras levés des spartakistes, de crainte que le spectateur n'y voie une équivalence¹⁸. Manquerions-nous d'imagination, camarade ? Ou bien est-ce justement la limite du principe analogique qui ordonne l'exposition ?

Faut-il ignorer ce qui renverse justement le soulèvement glorieux et qui est régi pourtant par une même énergie ? Qu'est-il retenu de la leçon dadaïste, *Dada soulève tout*¹⁹, exposée comme un slogan au chapitre *Par mots (exclamés)* ? John Heartfield n'a-t-il pas introduit en 1930 des portraits d'Hitler et de Goering dans ses photomontages²⁰ ? Doit-on ne donner à voir que des images consensuelles ? Qui s'adresse à qui ? L'un des enjeux de l'exposition étant aussi de saisir la politique par les affects, il est nécessaire de penser à la manière dont ceux-ci sont réfléchis, et à ce qu'ils peuvent produire. Précisément les fascistes, populistes et autres savent les manipuler, les affects... Eisenstein est lui-même monteur d'attractions. Par ailleurs, Georges Didi-Huberman²¹ nous fait remarquer qu'en 1929 Warburg avait épinglé d'un côté l'image du *Trône de Saint-Pierre* et de l'autre le triomphe de Mussolini, avec entre les deux une allusion à l'histoire de l'antisémitisme occidental ! Survivances et prémonition !

Ces manques sont-ils le symptôme d'un deuil non accompli : celui d'un peuple qui serait intrinsèquement de gauche ? L'élimination de l'image de l'autre est celle non pas de l'image, mais de l'autre, et rate ce que cette image de l'autre peut mettre en mouvement dans l'écart.

Nous connaissons, dit Marie-José Mondzain, le risque qu'encourt l'anéantissement de toute possibilité d'écart, non seulement entre les sujets mais au cœur du sujet lui-même [...]. Il porte atteinte à ce qui inscrit tout sujet dans l'histoire et par là même dans la parole en produisant un monde sans clivage et sans division. En un mot un monde sans altérité. Par conséquent la mémoire des images ne relèvera plus d'une vie des images dans une survivance – *Nachleben* – psychique dont Aby Warburg qualifiait les visibilités de l'art dans la mémoire, mais d'une pure commotion sans articulation significative, sans concaténation temporelle.²²

Aussi le montage, parce qu'il est disjonctif et dialectique, est-il la condition nécessaire pour penser l'altérité en tant qu'opération de séparation et de jointure du regard. L'intervalle entre les images, «espace entre» si important pour comprendre l'inventivité de l'*Atlas Mnémosyne* de Warburg, procède d'une distance qui, en séparant les images, ouvre un espace de réflexivité entre elles et déploie la pensée. Est-ce la qualité de cet «espace entre» qui fait défaut dans l'exposition ? L'intervalle, soit, comme le dit François Jullien, l'«écart qui met en tension ce qu'il a séparé [et qui] n'est pas une figure de rangement mais une figure de dérangement, c'est ça la fécondité²³».

Parce que ces images ont été trop vite rangées comme des invariants dans une ébauche de classement qui ne prend, de mon point de vue, ni risque esthétique ni risque politique, l'énergie du soulèvement s'est pétrifiée.

Si l'exposition manque ce qu'autrefois Warburg a réussi avec *Mnémosyne* – faire une machine visuelle où le montage fait advenir un savoir –, c'est qu'elle a raté le travail des écarts et celui des images. Car la forme inventée par Warburg, travaillée par la dialectique de l'imagination et du savoir, n'exclut pas de construire un point de vue, même si c'est pour dire l'histoire comme une forme sans cesse susceptible de relectures, labile, en devenir.

Le problème que pose *Soulèvements* n'est pas dans le rapprochement de l'histoire et de l'histoire de l'art, dans l'approche poétique du politique, mais dans le choix du dispositif : il s'agit de prendre l'image comme un processus et non pour un objet, non pour son «pauvre contenu», comme disait Deleuze, mais pour son énergie, de lui donner réellement son pouvoir de mouvement et donc de pensée.

Resterait à interroger la survivance de la procédure de *Mnémosyne* en tant qu'elle est procédure du réemploi. C'est dans le champ du cinéma que les résonances sont les plus grandes, en particulier le cinéma où l'image réemployée, son montage, deviennent le lieu d'une interrogation de l'histoire et de la mémoire.

Notes

1 L'exposition voyagera jusqu'en 2018 à Barcelone, Buenos Aires, Mexico et Montréal.

2 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Œil de l'histoire*, t. 6, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Minuit, 2016.

3 Sergueï M. EISENSTEIN, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, film en noir et blanc (seul le drapeau rouge est colorisé).

4 Recadrage du négatif verre, vers 1960, Galerie Françoise Paviot, Paris.

- 5 Charles BAUDELAIRE, CHAMPFLEURY, Charles TOUBIN, *Le Salut public*, n° 2, 1848, avec une gravure interprétée à partir d'un dessin de Courbet.
- 6 Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne*, textes traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb, avec un essai de Roland Recht, L'Écarquillé / INHA, 2012. *L'Atlas* de Warburg constitue un corpus d'œuvres réunies sur 63 planches de 170 cm x 140 cm chacune. Georges DIDI-HUBERMAN a très largement contribué à redéployer la pensée de Warburg, depuis *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Minuit, 2002) jusqu'à *Atlas ou le Gai Savoir inquiet* (*L'Œil de l'histoire*, t. 3, Minuit, 2011). Ce dernier livre est la reprise du texte introductif du catalogue de l'exposition *Atlas : comment remonter le monde*, conçue par Georges Didi-Huberman au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid, puis présentée successivement à Karlsruhe et Hambourg. Il y a eu ensuite l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes*, une autre variante de *L'Atlas* conçue avec Arno Gisinger au Palais de Tokyo en 2014.
- 7 *Pathosformel*, traduit par « formule du pathétique ». Le concept fait du mouvement l'objet privilégié de la représentation.
- 8 Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, préf. de Georges Didi-Huberman, Macula, 2012, p. 329.
- 9 Il faudrait presque dire « entre-trois ». La Bibliothèque conçue par Warburg a été démenagée à Londres en 1933.
- 10 Le mot *atlas* se réfère ici à l'outil visuel, dont Georges Didi-Huberman étudie les usages au-delà du seul *Mnémosyne*. Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet*, op. cit.
- 11 *Ibid.*, p. 13.
- 12 La notion d'image, incluant ici aussi les œuvres, est à comprendre selon la définition qu'en donne Marie-José Mondzain : « J'appelle image ce qui dans toute image quelle qu'elle soit relève du désir d'image et du désir constituant du sujet dans un dispositif, dans un procès de subjectivation. » Voir *Image, sujet, pouvoir*. Entretien avec Marie-José MONDZAIN <www.aboutdesouffle.free.fr/entretiens/marie-josemondzain/marie-jose_mondzain.mp3>, cons. 18 avr. 2017.
- 13 On aurait pu confronter par exemple les photographies d'Adams avec les images de la presse de l'époque.
- 14 De ce simple fait, nous n'avons pas accès à ce qu'énonce le peuple.
- 15 J'emprunte l'expression à Philippe ARTIÈRES, « L'histoire sociale n'est pas de l'art! », *Libération*, 8 janv. 2017.
- 16 Durant l'exposition, Marie Lechner proposait au 1^{er} étage un choix de résistances numériques. Il y a par ailleurs pléthore de liens toujours en vigueur sur le site virtuel du Jeu de Paume. Ces nouvelles formes de représentation cherchent dans des pratiques de « présentation » partagée (vidéo diffusée, films montrant l'occupation physique des places publiques) une alternative au système muséographique ici choisi. Les montrer aurait permis justement d'interroger une nouvelle manière de représenter le « peuple ».
- 17 Les populistes, fascistes, antidémocratiques...
- 18 « Je suis très conscient qu'il y a des soulèvements fascistes. Maintenant, imaginez que j'aie mis à côté les spartakistes et les bras levés des nazis. Qu'est-ce que le spectateur dirait ? Il dirait que c'est équivalent. Je ne veux absolument pas qu'on pense cela. [...] C'est une discussion politique qu'on peut avoir là-dessus, mais, bien sûr, je suis du côté des spartakistes, définitivement. Ce que je veux dire : à chaque fois qu'on montre quelque chose ou qu'on travaille, ce n'est pas le sujet qui compte, mais qu'est-ce qu'on en fait du soulèvement ? Alors, moi, j'ai montré ce qu'il me semblait intéressant ce qu'on peut faire avec un soulèvement. Naturellement, le soulèvement fasciste, il est toujours là, il veille, il est au bord, donc je suis très inquiet de cela, mais ce n'est pas mon métier de montrer cela. Je ne veux pas montrer cela. » Interview de Georges DIDI-HUBERMAN par Siegfried Forster, sur RFI, 19 oct. 2017.
- 19 Philippe SOUPAULT, *Dada soulève tout*, tract signé E. Varèse, T. Tzara, P. Soupault, Soubeyran, etc., Au Sans pareil, 1921.
- 20 Ces photomontages étaient pour certains destinés au journal ouvrier *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (A.I.Z.).
- 21 Georges DIDI-HUBERMAN, « Par les désirs (fragments sur ce qui nous soulève) », dans

Soulèvements, catalogue de l'exposition, Gallimard / Jeu de Paume, 2016, p. 305 (à propos de la place testamentaire de Warburg).

22 Ce que Marie-José Mondzain (*op. cit.*) appelle la «phobocratie».

23 François JULLIEN, *L'Écart et l'Entre. Leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité* [du Collège d'études mondiales], 8 décembre 2011, Galilée, 2012. Le concept d'écart énoncé par François Jullien a les caractéristiques d'un intervalle.