

251

HIVER
2015

Spirale

arts lettres sciences humaines

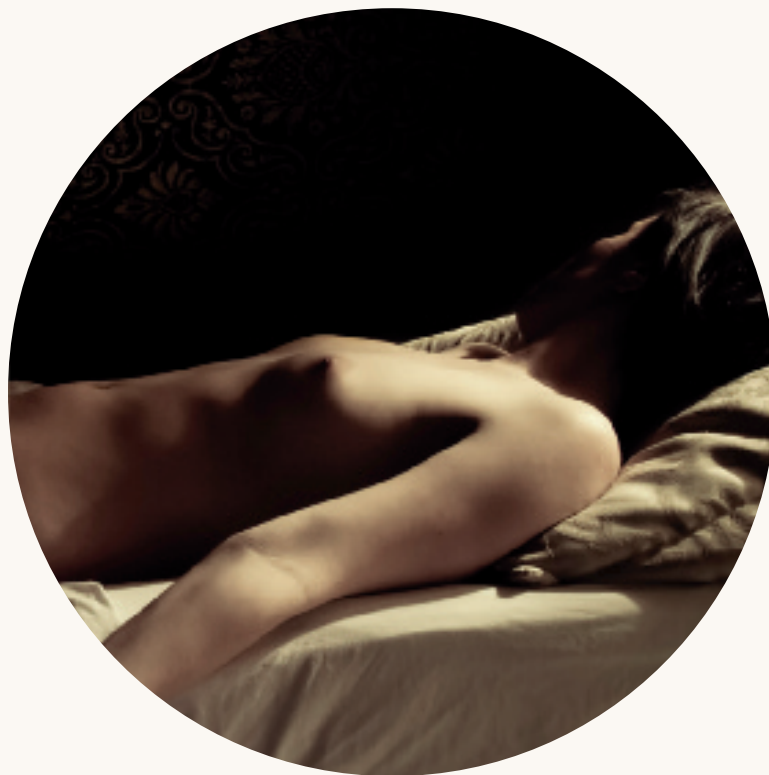
DOSSIER

Sous la direction de Guylaine Massoutre et Manon Plante

Dans l'œil de l'histoire

avec Georges Didi-Huberman

ENTRETIEN EXCLUSIF



PORTFOLIO

Alexis Lussier présente

Natascha Niederstrass

FORMES DE VIE / POLITIQUE DU PRÉSENT

Shannon Walsh

Hong Kong : l'étrange révolution

Amossy
Bourque
Cixous
Cooper
Deligny
Emerson
Hamel
Houle
Kerangal
Kracauer
Lafon
Mayorga
Michaud
Robin
Rostand
Tullett

Spirale

www.magazine-spirale.com

DIRECTEUR

Sylvano Santini

RÉDACTEUR EN CHEF

Samuel Mercier

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Julie Bélisle

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Gilles Dupuis
Claire Legendre
Alexis Lussier
Alice Michaud-Lapointe
Manon Plante

RESPONSABLES DE RUBRIQUES

Érik Bordeleau
Marie-Paule Grimaldi

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Guy Champagne
Louise Déry (présidente)
Roxane Desjardins
Pascal Genêt
Rina Olivieri
Sylvano Santini

DIRECTION DE LA COLLECTION « NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »

Nicolas Lévesque et André Lamarre

CORRECTION

Roxane Desjardins

PUBLICITÉ

Maxime D. Rancourt

CONCEPTION ARTISTIQUE, GRAPHISME ET IMPRESSION

Mardigrafe inc.

COORDONNÉES

4067, boul. St-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DISTRIBUTION

Gallimard ltée
3700 A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Tél. : 514 499-0072 Fax : 514 499-0851
Courriel : info@gallimard.qc.ca

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :

www.magazine-spirale.com

PAR TÉLÉPHONE :

514 903-2885

PAR COURRIEL :

info@magazine-spirale.com

PAR LA SODEP :

Tél. : 514 397-8669

Courriel : abonnement@sodep.qc.ca

Site : www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES, POUR 1 AN/4 N^{OS} :

- Canada (individu) : 40,00 \$
- Canada (étudiant) : 30,00 \$
- Canada (institution) : 50,00 \$
- Canada (soutien) : 80,00 \$ ou plus
- Étranger (É.-U.) : 60,00 \$
- Étranger (outr-mer) : 80,00 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-08-2

DROITS D'AUTEUR

ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
Tél. : 514 988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

NOS COLLABORATEURS (N° 251)

Hugo Beauchemin-Lachapelle [Département de littérature et de français, Cégep Édouard-Montpetit], **Éric Benoit** [Lettres modernes, Université Bordeaux 3], **Érik Bordeleau** [SensLab, Université Concordia], **Katrie Chagnon** [Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal], **Isabelle Décarie** [Critique, écrivaine], **Dominique Garand** [Département d'études littéraires, UQAM], **Marie-Paule Grimaldi** [Poète, performeuse, artiste communautaire et médiatrice intellectuelle et culturelle], **Martin Hervé** [Chercheur indépendant], **Pierre Lavaud** [Psychiatre], **Elsa Laflamme** [Chercheuse postdoctorale, University of London], **Daniel Laforest** [Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta], **Vincent Lavoie** [Département d'histoire de l'art, UQAM], **Julien Lefort-Favreau** [Chercheur post-doctoral, Université de Toronto], **Georges Leroux** [Département de philosophie, UQAM], **Alexis Lussier** [Département d'études littéraires, UQAM], **Guyline Massoutre** [Département de français, Cégep du Vieux-Montréal], **Ginette Michaud** [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], **Marcel Olscamp** [Département de français, Université d'Ottawa], **Manon Plante** [Département de français, Cégep de Saint-Laurent], **Pierre Popovic** [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], **Sylvano Santini** [Département d'études littéraires, UQAM], **Mélissa Thériault** [Département de philosophie, UQTR], **Gabriel Tremblay-Gaudette** [Doctorat en sémiologie, UQAM], **Claudine Vachon** [Codirectrice des Éditions Rodrigol], **Shannon Walsh** [School of Creative Media, City University of Hong Kong].



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



SPIRALE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep). Consultez les archives numériques du magazine (2002-2009) sur le site ÉRUDIT [www.erudit.org].

PROTOCOLE

Le magazine culturel SPIRALE ne publie que des textes originaux et inédits. Le comité de rédaction reçoit les manuscrits en trois formats : les « En bref », comptes rendus d'au plus 400 mots ; les textes simples, d'au plus 800 mots ; les textes doubles, d'au plus 1700 mots. Des intertitres doivent être insérés aux 400 mots dans les textes simples et doubles. Le bloc référence (titre de l'article, nom du collaborateur, adresse postale et électronique, téléphone ; titre et auteur de l'ouvrage recensé, traducteur, maison d'édition, année de publication, nombre de pages) doit être reproduit sur une feuille séparée. Les collaborateurs sont priés de transmettre leur article en document WORD (de préférence) par courrier électronique. La rédaction se réserve le droit d'opérer des changements mineurs sur les textes reçus et acceptés par le comité, et ce sans préavis. Dans le cas où des corrections plus importantes seraient jugées nécessaires, le collaborateur pourrait être appelé à modifier son texte, puis à le représenter au comité. Il est exigé des collaborateurs qu'ils joignent leurs coordonnées à tout texte envoyé, ce qui facilite la communication avec la rédaction, ainsi que l'envoi de la rétribution allouée pour la rédaction de tout article, qui s'effectue à l'occasion de la rencontre annuelle des collaborateurs en juin de chaque année. SPIRALE n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les manuscrits refusés par le comité et non publiés ne sont pas rendus. Tout article retenu est susceptible d'être disponible sur notre site Internet et sur le site ÉRUDIT. Les opinions émises ne sont pas nécessairement celles de la rédaction et n'engagent que leurs auteurs.



PORTFOLIO

19 NATASCHA NIEDERSTRASS
[par Alexis Lussier]

Natascha Niederstrass est titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'Université York de Toronto (2001) et d'un baccalauréat de l'Université Concordia à Montréal (1997). Après plusieurs expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger, son projet *L'affaire de Camden Town* a été présenté, en 2014, à Occurrence – Espace d'art et d'essai contemporains, donnant ainsi une suite à son projet précédent, *Déconstruction d'une tragédie*, présenté la même année à la Galerie Trois Points. Mettant à profit la vidéo, la photographie et l'installation, son travail s'inspire en particulier du fait divers, de la scène de crime et du cinéma d'horreur de façon à souligner l'ambiguïté des signes et des codes culturels face à une réalité qui bien souvent nous échappe. Une exposition de sa plus récente production est prévue à la Galerie Trois Points en 2015.



What shall we do about the rent?
ou *The Camden Town Murder* (détail), 2011,
impression jet d'encre, 107 x 160 cm

Sommaire

NUMÉRO 251 | HIVER | 2015



ÉDITORIAL

- 5 Errance et digestion
[par Sylvano Santini]

FORMES DE VIE / POLITIQUE DU PRÉSENT

- 6 Hong Kong 2014 :
l'étrange révolution des parapluies
[par Shannon Walsh]

ESSAI

- 9 *Le mal de Paris*
de Régine Robin
[par Pierre Popovic]
- 12 *Sur le seuil du temps*
de Siegfried Kracauer
[par Vincent Lavoie]
- 14 *Camarade Mallarmé*
de Jean-François Hamel
[par Éric Benoit]
- 17 *Apologie de la polémique*
de Ruth Amosy
[par Dominique Garand]
- 64 *Le nouveau luxe*
d'Yves Michaud
[par Mélissa Thériault]
- 66 *Ayâ! Le cri de la littérature*
d'Hélène Cixous
[par Elsa Laflamme]

RÉCIT

- 68 *Le détronement de la mort et Chapitre Los*
d'Hélène Cixous
[par Ginette Michaud]

POÉSIE

- 70 *Sommeils*
d'Olivier Bourque

Lumière sans crépuscule
de Ghislain Houle
[par Hugo Beauchemin-Lachapelle]

ROMAN

- 72 *Joseph*
de Marie-Hélène Lafon
[par Marcel Olscamp]
- 74 *Réparer les vivants*
de Maylis de Kerangal
[par Daniel Laforest]
- 77 *Œuvres et La septième face du dé*
de Fernand Deligny
[par Martin Hervé]

THÉÂTRE

- 80 *Cyrano de Bergerac*
texte d'Edmond Rostand,
mise en scène de Serge Denoncourt
[par François Jardon-Gomez]
- 83 *Himmelweg*
texte de Juan Mayorga,
mise en scène de Geneviève Blais

Kindertotenlieder
textes de Dennis Cooper,
conception de Gisèle Vienne
[par Hervé Guay]

MONDE NUMÉRIQUE

- 86 *Reading Writing Interfaces*
de Lori Emerson

Typewriter Art: A Modern Anthology
de Barrie Tullett
[par Gabriel Tremblay-Gaudette]

PAROLES SAUVAGES

- 89 Impressions désirantes
[par Marie-Paule Grimaldi et Claudine Vachon]

DOSSIER

DANS L'ŒIL DE L'HISTOIRE avec Georges Didi-Huberman

- 31 Présentation
[par Guylaine Massoutre et Manon Plante]
- 33 Entretien avec Georges Didi-Huberman
[par Alexis Lussier, Guylaine Massoutre et Manon Plante]
- 37 *Penser par les images*
sous la direction de Laurent Zimmermann
Devant les images
sous la direction de Thierry Davila et Pierre Sauvanet
[par Georges Leroux]
- 39 *Sentir le grisou*
de Georges Didi-Huberman
[par Sylvano Santini]
- 42 *Peuples exposés, peuples figurants*
de Georges Didi-Huberman
Qu'est-ce qu'un peuple ?
Alain Badiou et al.
[par Julien Lefort-Favreau]
- 44 *Invention de l'hystérie*
de Georges Didi-Huberman
[par Pierre Lavaud]
- 47 *Sur le fil*
de Georges Didi-Huberman
[par Alexis Lussier]
- 49 *Blancs soucis*
de Georges Didi-Huberman
[par Manon Plante]
- 52 *Écorces*
de Georges Didi-Huberman
[par Vincent Lavoie]
- 54 *Nouvelles histoires de fantômes*
de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger
[par Guylaine Massoutre]
- 57 *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*
de Georges Didi-Huberman
[par Katrie Chagnon]
- 60 *Phalènes*
de Georges Didi-Huberman
[par Isabelle Décarie]
- 62 *Essayer voir*
de Georges Didi-Huberman
[par Ginette Michaud]

Errance et digestion

Fidèle à son esprit baroque, Leibniz représente, à la fin de ses *Essais de Théodicée*, l'immensité de Dieu par la grandeur incommensurable du palais de Jupiter. Composé de pièces et d'appartements innombrables, ce palais n'est ni le Pays de Cocagne ni la Nouvelle Atlantide mais il ressemble étrangement à la salle d'un cinéma : chaque appartement, chaque pièce, donne à voir le récit de destinées possibles. Leibniz augmente l'impression d'infini en y imaginant, dirais-je, la bibliothèque de Babel de Borges : chaque livre sur les rayons des bibliothèques dans les chambres du palais contient des mondes en puissance. Le visiteur n'a qu'à en ouvrir un puis toucher à l'une des lignes pour voir s'animer une nouvelle scène : « Mettez le doigt sur la ligne qu'il vous plaira [...] et vous verrez représenté effectivement dans tout son détail ce que la ligne marque en gros. Il obéit, et il vit paraître toutes les particularités d'une partie de la vie de ce Sextus. »

La similarité de cette description vieille de plus de trois siècles avec l'écran tactile est certes étonnante, mais son évidence ne doit pas nous empêcher d'y voir une relation plus féconde. La production sans limites de l'imaginaire du Dieu de Leibniz m'apparaît comparable à notre capacité actuelle de produire collectivement des biens et à les diffuser en un nombre effarant de messages et de signes d'objets à consommer. Nous sommes aujourd'hui devant ceux-ci comme le visiteur voyait défiler les destinées dans le palais de Jupiter. Cette comparaison prend tout son sens lorsqu'on rapproche la fable de Leibniz de celle que l'on trouve au début de *Pour une économie de l'attention* (2014) d'Yves Citton. Pour mettre en scène la production extraordinaire de biens culturels et leur diffusion sous la forme de messages et de signes, Citton imagine, sans aucune référence à Leibniz, la Terre vue à travers un télescope depuis Saturne : « La surface des zones habitées de la Terre paraît presque totalement recouverte d'un nuage dense et épais de messages, de sons et d'images circulant dans de multiples sens – appelons cela la “médiasphère”. » En dépliant tous les mondes possibles produits, diffusés et consommés par les humains sous la forme de « multiples réseaux [...] tissés entre eux », la « médiasphère » ressemble, à plusieurs égards, au palais des destinées possibles qui contient l'entièreté de la production sans limites de l'imaginaire de Dieu.

Dans son ouvrage, Citton aborde, une fois de plus, des questions de réception et de lecture, mais de manière plus générale, en lien avec le mode de fonctionnement actuel de l'économie. Depuis que les humains ont la capacité de produire et de diffuser collectivement des biens d'une manière illimitée, dit-il, la plus-value ne s'obtient plus au moment de leur production mais au moment de leur consommation. Ainsi, l'allongement de la durée d'attention que l'on porte à un bien par rapport à sa valeur constitue le nerf du « capitalisme attentionnel ». Si ce déplacement de la plus-value est attribuable aux nombreuses innovations technologiques et à la facilitation croissante de la

consommation, il exprime une donnée anthropologique fondamentale : les humains sont doués de capacités infinies de création, mais leur attention, elle, est limitée. Ce déséquilibre entre nos capacités de production et d'attention a abouti à la situation absurde actuelle, où il nous est impossible de consommer tout ce que nous créons. La disproportion entre l'offre et la demande est bien réelle et a été largement critiquée, mais contrairement à ceux qui proposent d'y remédier en diminuant simplement la production des biens pour contrer l'offre trop grande – comme on ne cesse de nous le répéter en culture où il y a trop de livres, trop d'expositions, trop de spectacles, etc. (voir entre autres Jean-Louis Fournier, *Trop*, 2014) –, Citton prend la situation par l'autre bout en nous suggérant de « porter attention à notre attention » parce qu'elle est limitée et rare.

Les fondements anthropologiques qui ressortent du « capitalisme attentionnel » accordent aux humains les mêmes capacités que Leibniz attribuait à Dieu : doué d'une capacité illimitée de créer des mondes possibles, il ne peut cependant en « digérer » qu'un seul, c'est-à-dire n'en actualiser qu'un, le meilleur. Ne pouvant digérer tout ce qu'il produit comme mondes, il a une capacité d'attention limitée, comme les humains. Et comme eux, sa volonté et sa liberté ne sont pas illimitées mais définies par le choix d'actualiser un monde plutôt qu'un autre : c'est comme si Dieu n'avait la capacité de lire et d'interpréter que le récit d'un seul monde, bien qu'il en imagine en nombre infini. C'est bien la leçon que Citton essaie de nous livrer en portant attention à notre attention : il faut arriver à choisir librement ce que l'on consomme, c'est-à-dire à se disposer mentalement et physiquement à lire et à interpréter un monde parmi ceux qui s'offrent à nous.

Dans son « *écologie de l'attention* », Citton offre de nombreuses stratégies individuelles et collectives pour augmenter nos capacités attentionnelles en nous plaçant dans les meilleures dispositions possibles pour digérer un monde de sens. Il en est une selon moi qui est essentielle mais que l'auteur n'évoque guère : l'intensité et la durée. Il ne s'agit plus de rapprocher les capacités de Dieu de celles des humains, mais plutôt de nous mettre dans la disposition de percevoir en continu les différentes amplitudes d'un seul et même phénomène. C'est pourquoi au foisonnement de la production culturelle, à ce « *trop* » qui afflige les esprits bornés, je réponds en perdant infiniment mon temps à déplier le monde que contient une seule et même œuvre, un seul et même objet. Nous errons étourdis dans la culture comme le visiteur passe frénétiquement de chambre en chambre et de livre en livre dans le palais des destinées possibles ; et c'est pourquoi il faut s'exercer à prolonger, dans la durée, la scène qui s'anime en gardant le doigt sur la ligne du livre que nous avons sous les yeux. Ce geste ne doit pas devenir un songe-creux mais une mesure utopique.

Sylvano Santini

PRIX PIERRE-L'HÉRAULT DE LA CRITIQUE ÉMERGENTE

Spirale lance l'édition 2015 du Prix de la critique émergente. Le prix portera dorénavant le nom de Pierre-L'Héroult pour rendre hommage à notre collègue qui a œuvré de nombreuses années à *Spirale*, notamment à titre de directeur de 2002 à 2006, et qui, malheureusement, nous a quittés beaucoup trop tôt, en 2007.

Attribuant au gagnant un chèque-cadeau de 1000 \$ de la librairie Olivieri, le prix s'adresse aux étudiant(e)s du baccalauréat et du deuxième cycle universitaire en arts, en lettres et en sciences humaines. Pour des informations supplémentaires, consultez notre site www.magazine-spirale.com ou écrivez à info@magazine-spirale.com. Nous remercions chaleureusement nos partenaires : les Éditions Nota Bene, le Centre de recherche sur la littérature et la culture québécoises

(CRILCQ), Olivieri, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura et le Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, ainsi que le Département des littératures de langue française et le Département de littérature comparée de l'Université de Montréal.

DATE LIMITE : 31 MARS 2015.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE L'ÉQUIPE

Roxane Desjardins, *Ciseaux*, Les Herbes rouges, 2014 ; Samuel Mercier, *Les années de guerre*, L'Hexagone, 2014 ; Alice Michaud-Lapointe, *Titre de transport*, Hélio trope, 2014.



Hong Kong 2014 : l'étrange révolution des parapluies

PAR SHANNON WALSH¹

Depuis le 28 septembre 2014, le mouvement pro-démocratie de Hong Kong a occupé divers quartiers : Admiralty, Mong Kok et Causeway Bay. Cinéaste documentariste établie à Hong Kong, où elle enseigne la production filmique, Shannon Walsh partage ici ses observations, impressions et réflexions sur les manifestations qui ont embrasé cette « région administrative spéciale » qui revendique son autonomie vis-à-vis le pouvoir chinois.

LES PREMIERS JOURS : LA BEAUTÉ DE LA RENCONTRE

Une fois qu'ils ont fait pleuvoir les bombes lacrymogènes sur les manifestants le soir du 27 septembre, tout a changé. La ville s'est épanouie comme une fleur. Les corps enthousiastes des étudiants ont élargi les rues. L'air s'est éclairci et les libellules ont pris possession des autoroutes à quatre voies.

Hong Kong est une ville rhizomique. Elle est construite de telle manière qu'une occupation est difficile à maîtriser. Je suivais les jeunes manifestants dans leurs déplacements, passant d'une rue à l'autre dans le labyrinthe formé par les centres commer-

ciaux, passages souterrains et autres tunnels, émergeant sur les trottoirs et serpentant le long des bretelles d'autoroute, gravissant les marches de ruelles où nulle voiture ne saurait s'aventurer. Cette architecture urbaine rend les flux insurrectionnels bien difficiles à contenir !

Les premiers jours, j'étais stupéfaite par la spontanéité avec laquelle une action autonome collective d'une telle ampleur s'est constituée. Je n'avais jamais rien vu de tel. Un esprit de solidarité s'est emparé des rues, les manifestants s'aidant les uns les autres et constituant des chaînes humaines pour le ravitaillement en eau, en nourriture et en masques. Des gens qui ne se connaissaient pas travaillaient ensemble et s'encourageaient mutuellement, partageant librement leurs ressources et leurs savoirs. Chacun à sa manière cherchait à apporter sa contribution au mouvement, et cela de bien des façons : leçons d'anglais, *spray* de refroidissement, biscuits, craquelins, eau, serviettes, parapluies, lunettes, masques. Et puis aussi, un ruban, une fleur, une œuvre d'art, un poème... toutes ces choses qui font la beauté et la puissance transformatrice des mouvements sociaux.

Il y avait des sucettes collées sur les murs, et des banderoles avec des slogans comme « *Ils ne peuvent pas nous tuer tous* » et « *Nous sommes si fiers de vous* ». Bien sûr, tout cela n'était pas entièrement spontané, et le travail d'organisation et de planification préalable était vraiment impressionnant. Je ne pourrai pas ici m'étendre sur les mouvements précédents qui ont jeté les bases de ce grand soulèvement populaire. J'aimerais simplement souligner que les gens réunis dans les rues n'étaient pas coordonnés par une instance centralisée et que l'autonomie de leurs moyens avait quelque chose de fort inspirant.

Les rues débordaient de conversations, de débats et d'occasions d'apprentissage informel. Les gens étaient comme toujours rivés à leur téléphone intelligent, mais contrairement à d'ordinaire, ils ne jouaient pas à Candy Crush : ils faisaient des recherches et publiaient des informations sur les dernières avancées du mouvement. C'était intéressant de voir une jeune génération en train de se politiser, eux à qui on reproche souvent d'être apathiques, paresseux et uniquement intéressés par le magasinage et les médias sociaux. Bien que cela soit sans doute difficile à imaginer pour des gens



venant d'autres parties du monde, la plupart de ces étudiants n'avaient jamais assisté à un conflit avec la police. Ils étaient sincèrement choqués de constater que la police protégeait l'État et non le peuple.

J'ai vu de nombreux étudiants en pleurs alors qu'ils relayaient leur expérience traumatique de la violence de la police, ou regardant plus tard ce qui s'était passé sur YouTube. On voyait aussi des larmes dans les yeux des gens plus âgés qui avaient l'air surpris par l'optimisme de la jeunesse. Ils n'avaient visiblement jamais vu de leur vie quelque chose de semblable.

La non-violence était une source de grande fierté. Au point que, à certains égards, les pratiques s'en réclamant sont devenues très policées, obligeant tout un chacun à suivre les règles afin de ne déranger personne. Cela a ses avantages, mais aussi ses limites. C'était somme toute étrange de me trouver à Hong Kong au cours de ces jours et nuits de troubles. D'être au milieu d'une révolution, sans tout à fait m'y reconnaître.

LE RACKET DE LA VERTU

Fait intéressant, je ne crois pas avoir entendu une seule personne, tous âges et toutes allégeances politiques confondues, dire qu'elle croyait que Hong Kong pourrait accéder à la démocratie. « *Pas maintenant* », disaient-ils, en secouant la tête. « *Mais nous devons tout de même nous battre!* »

« *Si vous obteniez le droit de vote*, ai-je demandé à un jeune étudiant très impliqué dans le filmage du mouvement et qui a dormi dans les rues, *comment cela affecterait-il Hong Kong? Qu'est-ce qui changerait?* » Le garçon de 20 ans a semblé perplexe pendant un moment et a pris un certain temps avant de répondre. « *Ce*

que nous voulons, c'est avoir des discussions. Avoir une voix. Hong Kong est unique et nous voulons qu'elle le reste. » Quand je le pressai de m'en dire plus sur ce qu'ils diraient s'ils avaient une voix, il s'est tu.

Cette expérience s'est répétée à plusieurs reprises en discutant avec les étudiants, bien qu'il y en avait aussi dont les réponses étaient plus inspirées. Cette réponse embarrassée est néanmoins indicative qu'au cœur d'un mouvement d'une telle intensité, l'éducation politique se limitait en grande partie à des questions de participation civique, de droit de vote et de démocratie. Les noms de Martin Luther King, de John Lennon et de Gandhi revenaient un peu trop souvent.

Quelles sont les améliorations que la démocratie peut concrètement apporter? C'est une authentique question à laquelle je n'ai jamais reçu de réponse satisfaisante. L'étroitesse de l'objectif de la démocratie se confirme par le fait qu'une grande partie des jeunes avec qui j'ai pu m'entretenir se sont montrés incapables de faire des liens entre les manifestations et les nombreux problèmes sociaux qui affligent Hong Kong. L'autoflicage² et l'excès d'attention portée à ce dont « *on avait l'air* » aux yeux des médias et de l'étranger ont tué dans l'œuf toute possibilité d'élargissement des luttes et des revendications.

Bien des choses positives ont eu lieu durant ces manifestations, mais l'absence généralisée d'analyse des mécanismes du Capital m'a frustrée. John Lennon et une naïveté presque nostalgique des années 1960 éclipsaient en grande partie toute forme de prise en compte de la réalité concrète de Hong Kong en tant que centre financier d'envergure mondiale. Comme si sa situation unique en regard des flux de capitaux qui traversent le Sud-Est asiatique n'affectait en rien la vie quotidienne qui se révèle de plus

en plus difficile pour un nombre croissant de ses citoyens. Logement inaccessible, inégalités de classes, exploitation des travailleurs migrants, xénophobie, disparité croissante des revenus et capitalisme de copinage : tous ces problèmes essentiels sont demeurés largement négligés par le mouvement.

Peut-être y a-t-il eu des tentatives de créer des liens de solidarité avec l'énorme population de travailleurs migrants presque entièrement dépourvus de droits qui, chaque dimanche, leur unique jour de congé, envahissent les rues de Hong Kong. Je n'ai eu l'occasion d'assister, pour ma part, à aucune tentative de la sorte. Les travailleurs domestiques migrants ont continué de faire la file sur les trottoirs dans l'indifférence, à quelques mètres seulement des occupations d'Admiralty. J'ai aussi vu des gens très pauvres dormir dans les halls d'entrée tout près des rues occupées de Mong Kok, mais ils demeuraient *extérieurs* au mouvement, isolés et visiblement pas bienvenus. Les vieilles dames ont continué comme à leur habitude leur collecte de carton à côté des occupants. Elles aussi étaient tenues à l'écart, invisibles au sein de ce qui se donnait les airs du *véritable combat* pour la démocratie.

Comment ces contradictions peuvent-elles être résolues? On trouvait à la fois un désir d'immanence et une incapacité d'honorer ce concept avec autre chose qu'une rhétorique de façade carburant à la survolorisation de l'image, à la nécessité de « sauver la face » et de n'enfreindre aucune règle. Cette révolution a parfois donné l'impression de s'élaborer avec le même soin qu'on apporte à un *selfie*. Il y a de quoi devenir fou, surtout lorsqu'on met tout ça en rapport avec la force brutale dont la Chine n'hésite pas à se servir.

Dans le quartier de Mong Kok, certains militants anarchistes ont tenté d'établir des



liens entre les formes de vie habitant les lieux et le mouvement avec des expériences quotidiennes ludiques. Ils ont créé des espaces de jeu et ont tenté de cuisiner une fondue chinoise dans la rue. Ils ont presque immédiatement été arrêtés dans leur élan et expulsés par d'autres manifestants qui se sont plaints qu'ils créaient de la distraction et détournaient l'attention des vrais problèmes. D'autres occupants ont indiqué à ces anarchistes qu'il était « *trop dangereux* » de cuisiner dans la rue et que cela ne serait pas toléré. Cet avertissement ne manque pas d'ironie, quand on pense que les trottoirs de Mong Kok débordent de petits restaurants de rue plus ou moins improvisés. De nombreuses banderoles indiquaient « *Ceci est une protestation, pas un festival* » afin d'assurer que l'attention accordée aux manifestations reste centrée sur la question du vote, objet sérieux et contrôlé.

Une étudiante militante, une organisatrice, que je connaissais, a dormi sur le site de Admiralty pendant un mois et demi. Je lui ai demandé comment cela avait été. S'était-elle fait de nouveaux amis? « *Non, pas vraiment*, a-t-elle répondu. *C'est surtout un endroit où j'allais dormir, finalement.* » Pour elle, c'était plus ou moins comme



rentrer chez elle. Elle m'a raconté comment certaines personnes organisaient des expositions d'art, ou amenaient des génératrices fonctionnant à partir de vélos, puis s'en allaient. Ou que la fin de semaine, beaucoup de gens venaient avec leurs enfants, comme si c'était une destination touristique. Cela la faisait bien sourire.

Parmi les étudiants qui restaient sur place durant l'occupation, plusieurs étaient absorbés par leur téléphone, raconte-elle encore, ou étaient occupés à faire leurs

devoirs. Il n'y avait donc pas beaucoup de place pour des interactions libres et spontanées. Aucune relation durable entre des formes de vie normalement séparées dans la vie quotidienne ne semble avoir pris racine, cependant que des pratiques comme le recyclage se sont déployées à grande échelle. Que penser d'une occupation de si grande ampleur qui n'a manifestement pas su profiter de cette formidable brèche ouverte dans la normalité pour redéfinir les rapports entre les différentes formes de vie locales qui forment le tissu de la vie quotidienne hongkongaise?

LE MONOPOLE DES PARAPLUIES

« *Où les gens parlent-ils de capitalisme?* » ai-je demandé aux quelques activistes anticapitalistes que j'ai rencontrés là-bas. « *C'est intéressant comme question, m'ont-ils répondu. Ce n'est pas trop revenu dans les conversations.* » C'est étrange, très étrange, pensai-je. Comment cela est-il possible?

On voyait des courtiers de la finance en costard, se promenant tout sourire sur le site de l'occupation. Tout le monde était content de souligner que les manifesta-



tions n'avaient pas engendré de réelles pertes sur le marché financier de Hong Kong. « *Vous voyez? Nous ne causons pas de problèmes!* » Ça aura au moins été une leçon pour moi : paralyser physiquement un centre financier n'a que bien peu d'effets. Le monde de la finance vit en ligne et a peu de réalité géographique.

Que faire d'une lutte pour une forme d'autonomie qui se révèle finalement presque trop compatible avec la brutalité systémique du capitalisme? Dans des moments

comme ça, où tant de nouvelles relations viennent poindre sous la chape de plomb de l'apathie, on espère un peu aveuglement arriver à porter au jour ce qui nous tient ensemble, ce que nous tenons pour vrai. On s'accroche au désir qu'il y ait quelque chose de plus dans la vie. On conjure ainsi le sentiment d'impuissance et d'inutilité, dont l'ombre revient parfois nous hanter...

Mais peut-être faut-il renverser la perspective et se demander : en quoi le capital bénéficie-t-il d'un tel mouvement? La question de la relation entre la Chine et le reste du monde posée depuis la perspective des intérêts du capital s'avère cruciale. Cela nous amène à poser d'autres questions : est-ce que la démocratie n'est pas finalement plus facile à contrôler et à gouverner que le communisme à la chinoise? Comment la région autonome de Hong Kong va-t-elle se situer au sein de la grande reconfiguration géopolitique qui ne manquera pas de survenir dans les prochaines décennies? Et entre-temps, que vont devenir les formes de vie qui ont émergé durant les jours et les nuits de manifestation? Tout reste à voir.

Ce soir, au moment de terminer ces lignes, je suis sortie pour prendre part à une



nouvelle manif. Plus de soixante jours ont passé et l'énergie collective est toujours au rendez-vous. Des discours et des corps se rencontrent un peu partout. C'est beau et c'est inspirant. Il me faudra apprendre à vivre dans les interstices qui insistent au milieu de tant de contradictions. ⊥

1. Texte traduit de l'anglais par Érik Bordeleau. Les photos sont de Shannon Walsh.
2. Traduction du terme « *self-policing* », expression utilisée dans les milieux militants pour décrire une forme de contrôle auto-imposé de type policier.

Périf en la demeure

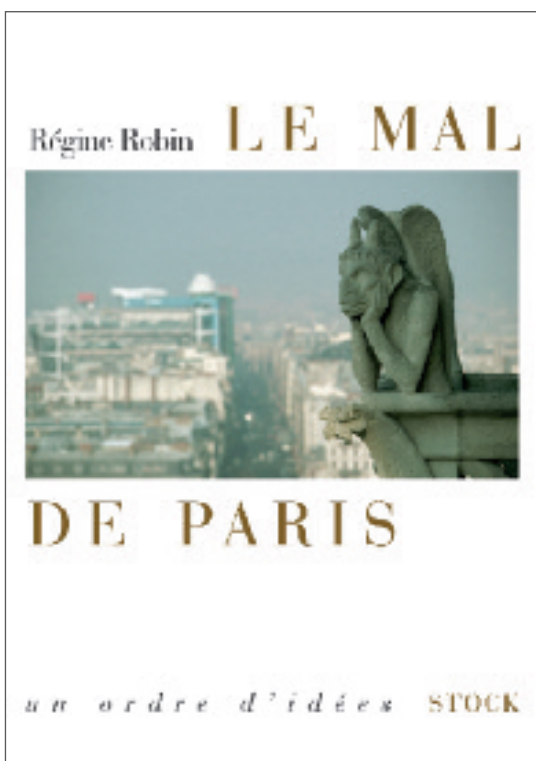
PAR PIERRE POPOVIC

LE MAL DE PARIS

de Régine Robin

Stock, 344 p.

Le mal de Paris prend acte du diagnostic posé à maintes reprises par des sociologues, des urbanistes ou des historiens de la ville dans leurs travaux récents¹ : la ville de Villon et de Mistinguett ne va pas bien. Ils le fondent sur l'observation de trois phénomènes lourds. Les modifications et aménagements de la capitale française ont visé à faire valoir le patrimoine et sa spectacularisation rentable. Le commerce, la spéculation immobilière, la gestion de la ville ont été liés à la volonté de satisfaire les touristes, lesquels ont avec la ville une relation de consommation limitée dans le temps et non un souci d'habitation durable, avec tout ce qu'un tel souci implique. La ville est gagnée par une uniformisation culturelle et sociale dont la cause la plus obvie est un embourgeoisement expansif, c'est-à-dire l'envahissement des quartiers populaires par les classes supérieures, au détriment des ouvriers et des fractions basses des classes moyennes refoulées *extra muros* (i.e. au-delà des boulevards des marchés et du périphérique) à la suite de la montée du prix des loyers et de la cherté de la « vie parisienne ». L'une des tâches à laquelle s'attelle *Le mal de Paris* est de projeter ce diagnostic sur la moyenne durée d'un siècle, *grosso modo* de la fin du XIX^e siècle à nos jours, ce qui mène à isoler une constante : la ville, « en déplaçant ses ceintures à travers les siècles, a toujours exporté ce dont [sa gouvernance] voulait se débarrasser ». L'essai suit les rebonds de



cette excommunication en privilégiant trois nœuds historiques importants : les années 1920 et 1930 (grands travaux destinés à venir à bout des bidonvilles de la « Zone », situés juste au-delà des anciennes fortifications), les années 1955-1975 (construction du périphérique et restructuration des banlieues), les années 1990 et 2000 (phase finale de désindustrialisation, relégation des classes populaires et des pauvres dans la périphérie éloignée, la banlieue proche étant dorénavant occupée par les immigrants de deuxième et de troisième génération).

PARIS MUSÉIFIÉ ! PARIS TOURISTIFIÉ ! PARIS EMBOURGEOISÉ !

L'originalité et la force du livre proviennent de deux façons de lire la ville.

La première consiste à corréler le devenir urbain de la capitale à l'histoire de ses représentations culturelles, littéraires et artistiques de manière à montrer comment les trois phénomènes susdits (muséification, touristification, embourgeoisement) ont été traités par le cinéma et la littérature. Si plusieurs œuvres commentées en ont proposé une lecture critique et perspicace (Modiano, Perec, Konopnicki), la tendance dominante a été celle d'une adaptation au goût du jour d'un répertoire figé de stéréotypes et de clichés. Ces derniers composent un Paris kitsch, dont les destinataires sont à la fois les touristes potentiels et les « bobos » (abréviation de « bourgeois bohèmes »),

héritiers ou dotés, dont le rôle est désigné avec ironie et mépris à plus d'une reprise dans l'essai. Cette petite bourgeoisie intellectuelle occupe désormais les quartiers centraux et elle aime à surenchérir son *pedigree* en s'identifiant aux traces d'un vieux Paris « romantique », « populaire » et « authentique », qui ne se survit guère plus que par des ersatz et des simulacres. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet et *Midnight in Paris* de Woody Allen sont aux yeux de l'essayiste le pompon riquiqui de cette boboisation. Mais le mal est

plus large que cela. En agrandissant l'angle de vue et en arpentant des corpus contemporains, Régine Robin en vient à pointer un assèchement sémiotique des représentations de la ville. Tout se passe comme si elles s'étaient évidées de l'intérieur sur le plan du sens. Paris devient une carte postale sépia qui ne cesse d'être envoyée à tout vent. Nombre de textes et de films, à l'instar des discours officiels et des guides touristiques, recyclent des *chromos* qui se sont succédé au cours du premier xx^e siècle : le luxe de la Belle Époque, les entrées Art nouveau du métro, les « p'tites femmes » et les néons de Pigalle, le baiser de la photo de Doisneau, la goualeuse et l'accordéoniste, les caves de Saint-Germain, l' amoureux solitaire passant sous un réverbère qui illumine le trottoir mouillé par le véritable crachin de Chez Crachin au son de

intégration prend plusieurs formes. Une section entière du livre (« Nous les Mouchottiens : Montparnasse ») est consacrée au quartier de la gare Montparnasse, où elle habite, à ses trajets, à ses cinémas ou à ses cafés favoris. Des séquences en italiques viennent ici et là ajouter un contrepoint intime à la description des transformations de la configuration urbaine ou au commentaire de quelques œuvres littéraires ou cinématographiques. Elles rendent sensible la manière dont les subjectivités sont traversées et bouleversées par l'incessante transformation urbaine, ainsi que le montrent ces lignes : « *Peu de souvenirs aujourd'hui du détail des opérations mais des images fulgurantes de jets d'eau puissants qui démolissaient les murs. Elle a vu sa chambre tomber avec des pans de murs restés accrochés dans le vide. Un grand*

cupant nazi et la police de Vichy. La petite fille a survécu et a réussi à tirer de ce voisinage avec la barbarie l'idée qu'il n'est rien de mieux que d'abolir les ghettos et de traverser les barbelés, qu'ils soient réels ou imaginaires.

MAIS... PARIS LIBÉRÉ !

Le culturalisme de la démarche et le legs issu du rapport personnel avec la ville conduisent à la thèse ardemment défendue par *Le mal de Paris*. Pour redonner de la vitalité à la ville et à son complexe imaginaire, la première chose à faire est de critiquer et de congédier cette idéologie d'Astérix, qui n'a d'yeux que pour une capitale retranchée qui résiste encore et toujours aux envahisseurs quand bien même ils ne l'envahissent pas. Fort de quoi, il s'agira de franchir une bonne fois pour toutes les trente-cinq portes, d'intégrer les banlieues dans un grand tout de sorte à bâtir et à faire naître le « *Grand Paris* », une métropole de dix millions d'habitants ouverte aux mixités sociales et socioculturels. L'ennemi de cette entreprise ? Le *périf* ! L'asphalté, mais aussi celui qui squatte les ménages.

Un tel projet, on s'en doute, demande une mutation profonde des mentalités et une refonte complète du territoire (sur tous les plans : infrastructures, transports, services, gestion administrative, etc.). Aussi ne se fera-t-il pas en un jour, s'il se fait. Pour provoquer la chance, Robin fait assaut d'optimisme. Des enquêtes sociologiques et des polars décrivent des banlieues traversées de tensions sociales et communautaires graves, en proie à des violences liées au commerce de la drogue et d'autres produits illicites. *Le mal de Paris* ne les ignore pas, mais il refuse de tout résumer à cela et s'efforce de recueillir tous les indices d'une vie en banlieue moins noire que ce que les médias de grande diffusion veulent bien en dire. Sur son versant prospectif, l'essai est le plus convaincant quand il met en évidence des éléments actuels qui indiquent la possibilité de l'émergence de ce « *Grand Paris* » : mise en place d'une technopole escortée de galeries d'art contemporain du côté de Saint-Denis, installation de lignes de transport qui sautent et les maréchaux et le périphérique, développement d'une vie culturelle dynamique

Régine Robin en vient à pointer un assèchement sémiotique des représentations de la ville. Tout se passe comme si elles s'étaient évidées de l'intérieur sur le plan du sens. Paris devient une carte postale sépia qui ne cesse d'être envoyée à tout vent.

J'ai deux amours en version instrumentale, etc. Cet album iconologique a été et reste si répété qu'il est devenu une nuisance et un « *trop-plein* » : il sature l'espace symbolique, est en rupture totale avec la vie réelle de la ville et génère à n'en plus finir une fascination nostalgique dont tout visiteur est gavé à son corps défendant. *Le mal de Paris* dresse l'inventaire de cette matrice imaginaire et l'analyse en termes idéologiques : elle pousse si bien au conformisme, au *statu quo*, au repli sur soi et à l'éternel retour des commémorations narcissiques qu'elle anesthésie la ville de façon mortifère. Poétiquement comateuse, la cité qui, selon Hugo, devait avoir « *sur la terre une influence de centre nerveux* » n'a plus à offrir qu'un rêve de simili-plage annuelle, à la honte même de la Seine.

La deuxième façon consiste à intégrer la relation personnelle que l'essayiste entretient avec Paris dans le fil de la prose. Cette

silence. Les gens regardaient, le regard fixe, ébahis. C'était toute une partie de leur existence qui s'en allait. » Mais l'aspect le plus fascinant et le plus actif de cette intégration est la mobilisation de la ville d'enfance, cette ville dont Pierre Sansot disait naguère qu'elle était le rêve complexe et mouvant à travers lequel nous allons toujours à une ville. Ici, c'est d'une enfance dans un quartier populaire des années 1930 et 1940 qu'il s'agit, enfance belleilloise d'une petite fille joyeuse et vive, enfance des premières marches en ville, des premiers chagrins, des escapades secrètes, des huées envoyées à la tombe de Thiers quand la classe d'école allait en pèlerinage annuel déposer une rose au mur des Fédérés, enfance de la vie d'une famille pauvre de sous mais riche d'amour et d'esprit, enfance soudainement meurtrie par la guerre et, surtout, enfance d'une fillette traquée à mort comme tous les siens lors des rafles et de la répression des Juifs perpétrées par l'oc-

dans maintes petites villes des alentours parisiens, ouverture de plusieurs sièges sociaux et d'entreprises dans l'extérieur proche de la capitale (le prix du mètre carré y est d'ailleurs moins cher),

tives salutaires pour démontrer que les banlieues sont elles aussi habitées par de l'historique et du culturel, de sorte qu'elles seraient sublimes par l'écriture et la photo. Soit, il y avait effective-

leur *background* culturel. Des noms? Abdelwahab Meddeb, Abdel Hafed Benotman, Santiago Gamboa, Julian Rios. Ces écrivains ont fait et font valoir la diversité polémique des lectures possibles du *Petit Paris*, si je puis dire ainsi. Leurs œuvres s'opposent de ce fait à la sclérose patrimoniale. Par ailleurs, sur un terrain plus immédiatement sociopolitique, n'aurait-il pas été bon de consacrer une section aux lests mentaux, aux résistances, aux dangers qui guettent le projet du « *Grand Paris* » et qui pointent déjà à l'horizon? L'habituel jacobinisme social et administratif qui fait que les actions socioculturelles sont *toujours* décidées par des technocrates et *toujours* conçues par des professionnels « officiels » qui ne font *jamais* appel aux gens qui vivent dans les quartiers et les territoires concernés n'est-il pas une nuisance bien plus importante que l'embourgeoisement *intra muros*? L'absence d'une politique culturelle urbaine véritable, autre que celle qui se limite sempiternellement à faire de la promotion (Céline Chose fait Bercy et Johnny Machin le stade de France), pensée en longue durée, c'est-à-dire en fonction d'un tissu social à revitaliser, a-t-elle des chances de disparaître, et si oui, par quels miracles? L'inexistence coutumière *so french* de toute articulation cohérente entre les plans de rénovation urbaine et la vie sociale proprement dite, va-t-elle continuer de gouverner en gouvernement jusqu'à l'écœurement définitif? Ces critiques rapides et ces questions signifient que *Le mal de Paris* est un excellent essai : il est impossible de le lire sans avoir envie d'en débattre et de lui donner des prolongements. ─

Le mal de Paris propose une vision de l'avenir de Paris pleine de sens et passionnante, mais il parle d'une ville qui tient si bien à cœur à tous ceux qui la connaissent qu'il leur est impossible de ne pas grogner en le lisant et de ne point lui chercher bisbille.

reconnaissance et valorisation des nouvelles forces vives nées *in situ* (groupes de jeunes, organismes communautaires et culturels) et travaillant dans les actuelles banlieues à l'amélioration de la circulation des idées et des gens. Il y a là un immense travail d'animation socioculturelle à (re)mettre en place² et à promouvoir. Pour le préparer et le rendre pensable, Robin en appelle aux écrivains, aux artistes, aux cinéastes, aux chanteurs, à tous ceux qui sont et seront capables de donner à la nouvelle ville des représentations, des histoires, des langages, desquels naîtront un nouveau récit global et des assises imaginaires solides.

RONCHONNEMENTS ET QUESTIONS

Le mal de Paris propose une vision de l'avenir de Paris pleine de sens et passionnante, mais il parle d'une ville qui tient si bien à cœur à tous ceux qui la connaissent qu'il leur est impossible de ne pas grogner en le lisant et de ne point lui chercher bisbille. Il y a des défauts. À force de prendre un parti pris optimiste, l'essai force quelquefois un brin la note ou pêche par omission. Il ne m'arrivera jamais, je le jure, de tomber en pâmoison devant un échangeur d'autoroutes ni de trouver de l'espoir dans le fait que des gens habitent dans des *no man's land* intercalaires entre un centre urbain et ses abords, ce que je ne souhaite à personne et surtout pas à moi-même. Robin cite *Zones* de Jean Rolin et *Les passagers du Roissy-Express* de François Maspero et Frantz Anaiik comme exemples de tenta-

ment là de belles intentions, mais s'arrêter là, c'est oublier que les deux livres dérivent tôt vers le même échec prévisible, celui qui guette tout anthropologue quand il importe sa vision du monde sur les lieux qu'il découvre. L'analyse brève de certains polars dont l'action est située dans les ZUS (« *Zones Urbaines Sensibles* » [sic]), tels *Bien connu des services de police* de Dominique Manotti et *Angle mort* d'Ingrid Astier, conclut et regrette que leur univers romanesque ne comporte « aucune espérance ». Il y a mieux à en tirer. D'une part c'est pour cela que ces romans sont bons, d'autre part c'est par là qu'ils ont une force critique : ils affirment en effet que le pouvoir fait partie de l'émeute, que le régime de gouvernance est partie intégrante de la violence sociale et institutionnelle, car celle-ci prolonge le *statu quo* et la discrimination. Ce faisant, ils en appellent eux aussi, par antiphrase, à l'avènement d'une autre ville. Sur le plan des corpus mobilisés, il est dommage que deux types de textes n'aient pas été retenus. Ce que l'on a appelé – de manière peu heureuse – la « littérature beur » comporte des auteurs qui ont donné une consistance aux altérités sociales et culturelles extérieures à la ville dite historique et qui, à ce titre, auraient dû être considérés. Des noms? Ahmed Zitouni, Leïla Sebbar, Kassa Houary, Paul Smail [Jacques Alain Léger], Gauz. Même remarque pour des romanciers qui, tout en connaissant très bien de l'intérieur le Paris actuel, en proposent des lectures très critiques et novatrices parce qu'ils ont un point de vue décalé sur lui en raison de

1. Voir par exemple Anne Clervaux, *Paris sans le peuple. La gentrification de la capitale*, La Découverte, 2013 ; Eric Hazan, *Paris sous tension*, La Fabrique, 2012 ; Michel Kokoreff, *Sociologie des émeutes*, Payot, 2008 ; Didier Lapeyronnie, *Ghetto urbain*, Robert Laffont, 2008 et Philippe Meyer, *Un Parisien à travers Paris*, Robert Laffont, 2009.

2. Ce travail était autrefois pris en charge par le parti communiste, à l'époque de la « banlieue rouge » de Paris. Le communisme ayant connu la débâcle que l'on sait, rien n'est venu remplacer la tessiture sociale et culturelle qu'il assurait (à sa manière, bien entendu).

« Penseur du médium photographique »

PAR VINCENT LAVOIE

SUR LE SEUIL DU TEMPS. ESSAIS SUR LA PHOTOGRAPHIE de Siegfried Kracauer

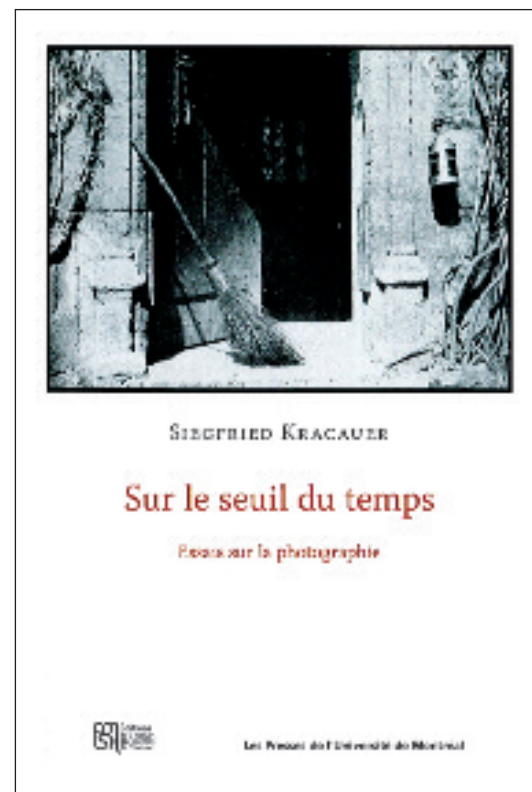
Édition critique par Philippe Despoix, Les Presses de l'Université de Montréal, 136 p.

Lecteur attentif de Siegfried Kracauer, Philippe Despoix présente au lecteur francophone l'ensemble des écrits que ce philosophe, romancier, essayiste, sociologue, historien et théoricien allemand du cinéma a consacrés à l'image photographique. À l'exception d'un article publié en 1951 dans le *Magazine of Arts*, tous ces textes sont initialement parus dans le quotidien *Frankfurter Zeitung* entre 1927 et 1933. Le corpus en question est modeste – cinq essais tout au plus – mais suffisamment important pour valoir à Kracauer l'épithète de « *penseur du médium photographique* », comme le soutient Philippe Despoix, qui en assure l'édition critique. À lire l'introduction de ce recueil, où l'on circostance finement les contextes de production de ces cinq essais, à consulter le savant appareillage de notes, à feuilleter la belle et touchante biographie illustrée et commentée par Maria Zinfert, on ne saurait un instant douter de la valeur des idées de Kracauer.

Publié en 1927 en une du *Frankfurter Zeitung*, « La photographie », le plus précoc des textes reproduits dans cet ouvrage et l'un des plus substantiels que Kracauer ait produit au sujet de cette discipline, est le plus connu de ses écrits ; il était d'ailleurs déjà traduit dans plusieurs langues dont en français ! Sa reproduction en ouverture du présent ouvrage tient principalement lieu de rappel « *des thèses marquantes – sur le caractère fantomatique de l'image reproduite, son rapport au présent, ses effets sur la mémoire, ses conséquences pour l'histoire* » – de la pensée de Kracauer. La lecture de cet essai fondateur permet de situer Kracauer dans le sillon des pourfendeurs de la photographie d'art, plus particulièrement du mouvement pictorialiste qui refuse la technicité de la photographie.

Elle place également l'auteur à l'avant-scène des observateurs les plus attentifs aux enjeux de la reproductibilité technique. C'est ainsi que près de dix ans avant que son ami Walter Benjamin ne publie son célèbre essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936), Kracauer faisait déjà le constat d'une disparition de l'original en des termes méritant d'être à nouveau médités : « *Avec la multiplication de l'original, on peut vérifier le dicton : "pris ensemble, pendus ensemble" ; au lieu d'apparaître derrière les reproductions, l'œuvre a tendance à disparaître dans leur multiplicité et à continuer sa vie en tant que photographie d'art.* » Le caractère précurseur de ces observations sur le devenir de l'œuvre d'art dans la modernité technique, aussi bien que la conviction voulant que la photographie périmé davantage qu'elle ne préserve les réalités enregistrées ou encore, si l'on m'autorise cet anachronisme, le « présentisme » dont il affuble la photographie (« *le présent photographié est entièrement éternisé* ») traduisent la contemporanéité de ce penseur « *sur le seuil du temps* », pour reprendre l'intitulé de ce recueil.

C'est encore une fois la coalescence des temps historiques qui anime les réflexions de Kracauer à la faveur d'une critique de l'exposition berlinoise *Film und Photoschau* parue dans le *Frankfurter Zeitung* en 1932.



Donnant l'« *impression magique de se trouver dans une foire* », cette exposition historique présentait tant des épreuves photographiques que des films, anciens et récents. Dans son texte, Kracauer y interroge l'historicité de la photographie qu'il situe « *à la frontière d'hier* », c'est-à-dire à un moment où « *l'aujourd'hui étend ses racines ici et là dans le passé, et [...] le passé fait entendre à tout moment son écho dans le présent* ». À n'en point douter, c'est cette fascination de l'auteur pour les déterminations temporelles de la photographie, l'un des fils conducteurs majeurs de ses écrits, qui lui fait voir dans une photographie de

Niepce non pas le simple enregistrement réussi d'une scène extérieure, mais l'image pathétique d'un monde voué à disparaître. À l'instar de Benjamin qui, dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931), reconnaît une dimension auratique à la photographie des pionniers en raison notamment de la lenteur des temps de pose, Kracauer, toujours à propos de l'image de Niepce, salue cette « feuille jaunie » qui, « à la différence des photos modernes, [...] sauvegarde l'éphémère sans prétendre toutefois l'immortaliser outre mesure ». Ces « photos modernes », ce sont ces photographies instantanées qui, par la capture de moments fortuits, soustraient le sujet aux conventions de la pose et le montrent sous un jour souvent disgracieux. Or, la photographie instantanée, justement parce qu'elle montre une « réalité non apprêtée », sera ultérieurement valorisée par Kracauer dans un texte programmatique (« L'approche photographique », 1951), pour la première fois accessible au lecteur francophone grâce à cet ouvrage, ambitionnant de circonscrire l'ensemble des spécificités de

l'appareil photographique. La nécessité de dépouiller la photographie des artifices hérités de la tradition des beaux-arts avait déjà été exprimée dans un texte précédent (« Notes sur la photographie de portrait », 1933), publié peu de temps avant que Kracauer ne quitte Berlin à la suite de la prise de pouvoir des nazis. Il y saluait notamment ces portraits enfin débarrassés des scories décoratives du studio pour la réalisation desquels le photographe « se retire lui-même au profit de l'objet qu'il cherche à transmettre ». Cette nouvelle éthique du regard adossée aux propriétés documentaires de la photographie commençait donc à poindre dès 1932 dans « Berlin photographié » où, critiquant une exposition de vues de la capitale, Kracauer traitait du pouvoir d'objectivation de la photographie. Avec « L'approche photographique », l'auteur poursuit ainsi sa réflexion sur les potentialités documentaires et testimoniales de la photographie, engageant une relecture de l'histoire de cette technique à l'aune des principes qui la constituent en propre.

Si la photographie est le fil rouge nouant l'ensemble de ces contributions, plus que la discipline elle-même, c'est le temps – celui de la genèse même de l'image, celui au fondement de son historicité, mais également celui propre au sujet enregistré et bien entendu celui de cet observateur lucide qu'est Kracauer – qui constitue le véritable dénominateur commun de ces essais.

Mettre au jour la surprenante actualité d'une pensée de l'image et du temps, tel est le sens à donner à ce geste éditorial consistant à réunir ces cinq écrits de formats, d'ambitions et de sujets divers. ┘

1. Voir, entre autres, « La photographie », traduit par Sabine Cornille, dans Philippe Despoix (dir.), *Siegfried Kracauer, Le voyage et la danse. Figures de la ville et vues de films*, Paris / Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia » / Les Presses de l'Université Laval, coll. « Pensée allemande et européenne », 2008, p. 43-60.



Une lecture de l'œuvre poétique et narrative de Jean-Aubert Loranger

PASSAGES DE LA PROSE, POÉSIE DÉVOYÉE
Loranger « contre Mallarmé »
Luc Bonenfant

2014 25\$ PAPIER 18⁹⁹\$ PDF EPUB

 Presses de l'Université du Québec

Plus de
1 300 livres
à feuilleter

PUQ.CA

Mallarmé politique

PAR ÉRIC BENOIT

CAMARADE MALLARMÉ. UNE POLITIQUE DE LA LECTURE

de Jean-François Hamel

Minuit, « Paradoxe », 207 p.

Ce livre de Jean-François Hamel est une présentation, chronologique et très claire, des réceptions politiques de l'œuvre de Mallarmé au ^{xx}e siècle. Car, comme le disait Barthes dans sa *Leçon*, « *il y a une écoute politique de Mallarmé* ». Cette lecture politique pourrait sembler paradoxale vis-à-vis d'un poète qui se déclarait « *en grève devant la société* », qui refusait de compromettre la littérature avec la politique, qui préconisait « *l'action restreinte* », et pour lequel n'existait « *d'autre bombe, qu'un livre* ». Mais ce type de position induit justement un certain « *nouage de la littérature et de la politique* » pour des commentateurs du ^{xx}e siècle qui ont trouvé dans l'œuvre de Mallarmé de quoi éclairer leur perception du présent et leur vision de l'avenir. Comme l'indique Yves Citton, repris par Hamel à la fin de son avant-propos, « *aucun texte ne prescrit quoi que ce soit par lui-même, mais ce sont toujours les interprètes qui font dire à ce texte quelque chose qui leur est utile* ». Le livre de Hamel déroule avec beaucoup de justesse intellectuelle l'histoire de ces stratégies interprétatives, de ces actualisations et de ces appropriations politiques de l'œuvre de Mallarmé. Cette synthèse est tout à fait bienvenue au sein des études mallarméennes, où l'on perçoit effectivement qu'existe ce fil conducteur d'une réception politique de l'œuvre de Mallarmé.

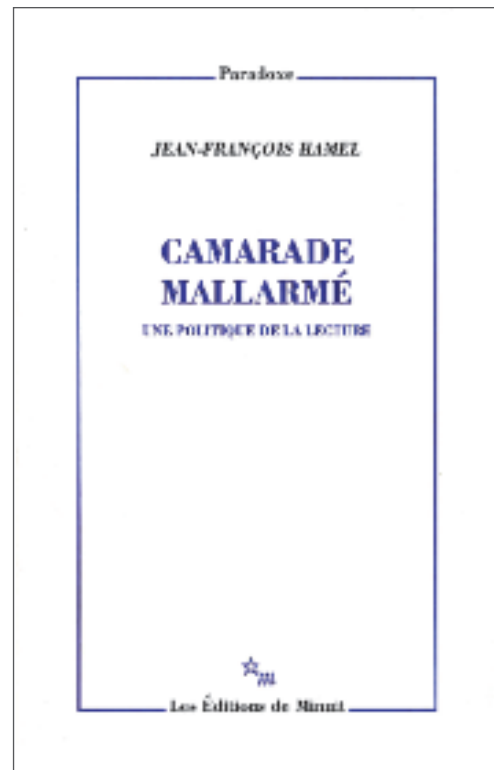
L'ÉMERGENCE D'UNE LECTURE POLITIQUE

Le premier chapitre (« L'invention d'une politique de la lecture ») nous place d'emblée à un moment particulier de l'Histoire : en septembre 1943, le journal clandestin *Les Lettres françaises* publie sans nom d'auteur un bref article intitulé « Mallarmé, professeur de morale ». L'auteur en est Michel Leiris, qui loue

Mallarmé de n'avoir « *jamais compromis son exigence littéraire avec l'approbation du public ou les faveurs du pouvoir* ». Cette puissance de refus est pour Leiris un modèle de ce que devrait être l'attitude de l'écrivain hostile au régime de Vichy et à l'occupant nazi. Leiris voit en Mallarmé l'exemplarité d'une résistance : « *À la lumière d'une conjoncture nouvelle, Leiris fait dire autre chose au poète que ce que ces lecteurs de la fin du ^{xix}e siècle pensaient lire dans ses textes.* »

Hamel revient alors aux réceptions de Mallarmé pendant l'entre-deux-guerres : la NRF, Gide, Thibaudet tendent à « *interdire toute interprétation politique de l'œuvre de Mallarmé* » ; et les surréalistes ne perçoivent pas en Mallarmé le ferment de la révolution qu'ils appellent de leurs vœux : pas d'appropriation politique de ce côté-là. Valéry cependant décèle dans le retrait de Mallarmé, dans son exigence esthétique sans compromission, une valeur éthique : devant la « *crise de l'esprit* » qu'il a diagnostiquée, l'ascèse mallarméenne est le modèle, toujours actuel, d'une éthique et d'une politique de l'esprit résistant à la violence de l'Histoire.

Le véritable tournant aura lieu au lendemain de la défaite de 1940. C'est en effet à ce moment-là qu'Henri Mondor, comme il l'indique lui-même dans son avant-propos, commence à rédiger sa *Vie de Mallarmé* : en ces heures sombres, l'œuvre de Mallarmé est pour lui, dit



Hamel, « *une parcelle de la France libre* », le symbole d'une identité nationale menacée et retrouvée. Le premier tome de la biographie de Mondor paraît début 1941, et Blanchot en fait le compte rendu le 16 avril, plaçant le livre parmi ceux grâce auxquels « *les peuples meurtris [...] défendent comme ils peuvent leur honneur intellectuel* » et présentant Mallarmé comme « *un homme qui dans une complète et obscure solitude sut dominer le monde par l'exercice pur d'un pouvoir d'expression absolu* ». Mallarmé apparaît ici comme emblème à la fois du génie national et d'une valeur universelle. Les fondements sont jetés pour les futures lectures politiques de Mallarmé,

qui percevront dans son œuvre un moyen de compréhension du présent et une puissance de résistance, voire de libération pour une communauté à venir.

ture dans la situation qui est la sienne. » Sartre semble donner raison à Blanchot, mais ne légitime en fait la solution de Mallarmé que dans la situation qui fut la sienne, et non pas pour le présent.

Plutôt que d'écriture engagée, c'est de lecture engagée qu'il faut parler.

QUELLE LITTÉRATURE ENGAGÉE ?

Telle est la question que pose le deuxième chapitre, qui commence en resituant les débats de l'après-guerre sur la Terreur et sur la négativité de l'Histoire. Sartre, s'opposant à la « littérature pure », réclame une « littérature engagée », responsable, qui parle dans et pour le présent afin de le transformer ; il critique la posture d'échec qui fut selon lui celle de Baudelaire ainsi que celle de Mallarmé. Blanchot, quant à lui, réhabilite Mallarmé : se situant aussi par rapport à Paulhan, il loue la « *terreur dans les lettres* » pratiquée par Mallarmé contre les tyrannies de la rhétorique courante ; il voit en Mallarmé un poète qui a fait l'expérience du négatif et qui a donc une portée révolutionnaire. Mallarmé emblématise pour Blanchot la liberté absolue de la littérature qui se retire du monde et le nie sans réserve : l'expérience littéraire est en Mallarmé contestation de toute société, pour fonder une communauté *autre* (mais impossible : communauté de refus). Blanchot résout donc l'antinomie entre l'art pour l'art et la littérature engagée en montrant le retrait mallarméen comme puissance de refus. La force des commentaires de Blanchot amènera Sartre à réviser son propre jugement sur Mallarmé : il envisagera dès lors l'idée d'une négativité engagée de la littérature, qui prend chez Mallarmé la forme de ce que Sartre appelle un « *terrorisme de la politesse* » dans une société qui ne reconnaît plus la poésie : « *L'engagement de Mallarmé consiste alors à dénoncer l'impossibilité de l'engagement de la littéra-*

Prolongeant les thèses de Blanchot, Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture*, reconnaît que l'engagement de Mallarmé a lieu d'abord dans la forme (l'écriture), dans son refus de la rhétorique communautaire au nom d'une communauté toujours à venir, et dans l'angoisse de l'écrivain qui doit assumer le risque d'un ratage de son entreprise. Dans le sillage de Barthes, la lecture politique de Mallarmé par le groupe Tel Quel fera l'objet du troisième chapitre.

LE MOMENT TEL QUEL

Contre la conception sartrienne de l'engagement (liée à la réalité référentielle, à la biographie de l'auteur, et à une « *théorie instrumentaliste du langage* »), Tel Quel préconise une littérature intransitive pour résister aux pouvoirs de l'idéologie. L'idée saussurienne de l'arbitraire du signe va servir à la critique telquelienne de l'idéologie bourgeoise. Sont déclarées révolutionnaires les œuvres qui subvertissent les dogmes de la représentation référentielle et de l'expression autobiographique : il s'agit de subvertir les codes, pour démonter les ressorts linguistiques de la domination bourgeoise. Là est le Mallarmé de Sollers, de Derrida, de Faye, de Kristeva.

Un moment fondateur de cette lecture politique de Mallarmé est la conférence donnée par Sollers sur Mallarmé au séminaire de Barthes en novembre 1965 et publiée dans *Tel Quel* en 1966 (« *Littérature et totalité* »). Tel Quel met la révolution formelle opérée par Mallarmé au service de la révolution

espérée dans l'avenir. Derrida, en 1969, perçoit en Mallarmé l'ébranlement de la métaphysique occidentale, ce que Jean-Joseph Goux traduit aussitôt en termes plus explicitement politiques. Hamel retrace le moment où, la même année, Jean-Pierre Faye, ancien membre de Tel Quel, fondateur de la revue *Change*, polémique contre Sollers (pour discréditer celui-ci aux yeux du Parti communiste), notamment dans l'article « *Le camarade "Mallarmé"* », publié dans *L'Humanité* le 12 septembre 1969. Cependant, au-delà de la polémique, Mallarmé, pour Sollers comme pour Faye, est bien celui qui a compris dès le XIX^e siècle l'homologie entre économie politique et économie linguistique (« *Tout se résume dans l'esthétique et l'économie politique.* »). Et, pour Sollers comme pour Faye, la littérature est capable de changer le monde, d'avoir des effets politiques : les inventions langagières des avant-gardes esthétiques (Mallarmé, Joyce, Artaud, Bataille, Lautréamont) peuvent amener aux transformations révolutionnaires de la société. C'est ce qu'explore Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique* (1974) : chez Lautréamont et Mallarmé, la pratique textuelle inscrit dans le langage les pulsions inconscientes (une négativité refoulée), ébranlant la cohésion psychique du sujet et l'ordre symbolique qui fonde la stabilité idéologique de la société ; la crise du sujet est perçue dans une optique politique qui vise à produire un nouveau sujet, et une nouvelle société. Pour Kristeva, la libération mallarméenne du sens ouvre à celle du sujet, et à celle de la société. Les textes du passé éclairent le présent en vue d'une transformation révolutionnaire à venir.

APRÈS LA FIN DES ESPOIRS RÉVOLUTIONNAIRES

Au cours des années suivantes, les intellectuels vont faire le bilan désenchanté du siècle qui s'achève et des aspirations révolutionnaires qui n'ont pas tenu leurs promesses. Le dernier chapitre (« *Le cygne des fins de siècle* ») aborde le retour d'anciens althussériens vers l'œuvre de Mallarmé dans les années 1980-1990.

Alain Badiou, dans *Théorie du sujet* (1982), observe comment Mallarmé décrit les célébrations du Centenaire de la Révolution en 1889 : la foule passive de

1889 est absence de la foule active de 1789 ; la République, fondée par une foule active (révolutionnaire), ne se maintient un siècle plus tard que par l'absence de la foule active qui la fonda. C'est ce paradoxe que Badiou décèle dans la poétique mallarméenne de l'allusion « *qui reproduit la logique de la cause absente [...]. L'objet est au poème ce que la foule est à l'État : une puissance évanouie* ». Badiou poursuit sa réflexion dans *L'être et l'événement* (1988), s'appuyant sur Mallarmé pour penser l'événement ou plus exactement la possibilité d'une nouvelle subjectivation dans une situation d'événement évanoui (pour Badiou, la révolution communiste).

Badiou et Rancière lisent « *dans la révolution littéraire incarnée par Mallarmé le destin contemporain des révolutions politiques* » et leurs échecs. Jean-Claude Milner, dans *Mallarmé au tombeau* (1999), prend acte de la déliaison entre littérature et révolution. Il analyse le sonnet du Cygne (« *Le vierge, le vivace...* ») comme l'espoir d'une libération collective (dès le XIX^e siècle) débouchant sur l'échec : le deuil, en cette fin de XX^e siècle, de la poésie qui parlait de « *délivrance* », finalement « *inutile* ».

Hamel termine son essai par une conclusion (« Lire son époque ») où il revient sur l'évolution de l'idée sar-

On pourrait se demander : mais pourquoi Mallarmé ? Pourquoi est-ce Mallarmé qui a suscité une telle prolifération de lectures politiques ? Le livre de Hamel ne le dit pas explicitement, mais il y répond implicitement, ayant abordé des raisons qui tiennent à Mallarmé lui-même (sa position de retrait politique, combinée à son intérêt pour les questions politiques et sociales) et des raisons qui tiennent à l'enchaînement de lectures se suscitant successivement les unes les autres (Mondor, Blanchot, Leiris, Sartre, Barthes, Sollers, Kristeva...). L'un des mérites du livre de Hamel est justement d'avoir montré la cohérence chronologique de cet enchaînement, en fournissant un récit convaincant où l'on perçoit les continuités, les reprises, les inflexions, les oppositions, parfois les impasses aussi. Et cette mise en récit des réceptions politiques de Mallarmé est très pertinemment accompagnée d'un discours théorique qui établit méthodologiquement le bien-fondé de l'appropriation politique des œuvres du passé, sans en masquer parfois les excès ou les limites (mais sans les condamner vraiment non plus).

On pourrait d'autre part regretter que l'ouvrage de Hamel ne mentionne pas certains commentaires marquants (comme ceux de Bertrand Marchal dans *La religion de Mallarmé*, 1989, qui tient compte des aspects politiques de l'œuvre et de la pensée de Mallarmé), mais l'on comprend que les discours critiques que Hamel n'a pas retenus sont ceux qui éclairent l'œuvre mallarméenne elle-même sans l'utiliser de façon militante. On peut alors se demander : comment ces lectures herméneutiques mais non militantes s'articulent-elles méthodologiquement aux lectures militantes (qu'elles citent pourtant) ?

La perspective de Hamel n'était pas de prendre en compte tous les commentateurs de Mallarmé, mais seulement ceux qui en ont fait un usage politique, afin de penser à partir de là les conditions de possibilité et de pratique d'une « *politique de la lecture* ». Ainsi son livre parvient-il à combiner une écoute politique de Mallarmé et une histoire des réceptions politiques de Mallarmé au XX^e siècle à une théorisation des enjeux politiques de la lecture et de l'interprétation. ┘

Cette mise en récit des réceptions politiques de Mallarmé est très pertinemment accompagnée d'un discours théorique qui établit méthodologiquement le bien-fondé de l'appropriation politique des œuvres du passé, sans en masquer parfois les excès ou les limites.

Jacques Rancière, dans *La politique de la sirène* (1996), lit dans les scènes mallarméennes de naufrage le statut de la poésie jouant les chances de « *l'action restreinte* » dans le contexte politiquement peu favorable de son temps. Surtout, Rancière montre combien Mallarmé s'intéresse à la société qui l'entoure : il analyse les textes *Conflit* et *Confrontation*, où Mallarmé compare la situation du poète et celle du prolétaire, y voyant deux modes de la valeur, deux fonctionnements économiques. Mallarmé rêve d'une communauté égalitaire, mais il sait que l'heure n'en est pas encore venue : dans l'« *inter règne* », dans le temps d'une crise « *de vers* » autant que « *sociale* », l'action ne peut être que « *restreinte* » ; il est trop tôt pour le grand naufrage glorieux, et ce ne peut être que l'heure de la discrète sirène. Pour l'instinct, le poète, « *en grève* », diffère...

trienne de littérature engagée. Selon la première doctrine sartrienne de l'engagement, l'écrivain doit écrire pour son temps. Mais à partir de 1957, Sartre accepte l'idée d'une littérature engagée *a posteriori*, selon un phénomène d'*hystérésis* (la persistance d'un effet longtemps après la disparition de sa cause) qui permet aux œuvres de continuer d'avoir un effet politique bien après leur époque, et qui permet à la postérité de faire un usage politique des œuvres du passé. Plutôt que d'écriture engagée, c'est de lecture engagée qu'il faut parler. Ce n'est plus (ou plus seulement) l'écriture qui est chargée d'une mission politique, mais la lecture. L'action historique d'une œuvre ne dépend plus de l'auteur mais des lecteurs qui sont autorisés à transformer le sens de l'œuvre dans leur présent et pour l'avenir.

Portrait du polémiste en démocrate

PAR DOMINIQUE GARAND

APOLOGIE DE LA POLÉMIQUE de Ruth Amossy

Presses universitaires de France, « L'interrogation philosophique », 240 p.

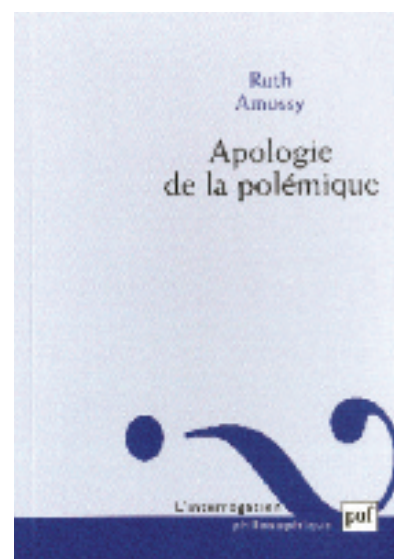
Spécialiste de la rhétorique et des théories de l'argumentation, Ruth Amossy coordonne avec Roselyne Koren le groupe de recherche Analyse du discours, argumentation et rhétorique, dont on peut suivre les travaux grâce à l'excellente revue électronique *Argumentation et analyse du discours*. Ruth Amossy est elle-même l'auteure de plusieurs livres et articles qui lui ont acquis une solide réputation auprès des chercheurs du monde entier. Après s'être penchée sur la « *présentation de soi* » dans le discours (et son pendant, la « *figuration de l'autre* »), voici qu'elle nous livre la synthèse des travaux qu'elle conduit depuis plusieurs années sur la polémique.

Le titre, *Apologie de la polémique*, ne doit pas prêter à confusion. Il ne s'agit en rien d'un manifeste, mais bien d'un travail rigoureux dont le but est de cerner, en écartant d'emblée tout préjugé favorable ou défavorable, le rôle joué par la polémique dans l'espace public. S'il y a « *apologie* », c'est avant tout en fonction d'un plaidoyer à l'encontre d'une critique rationaliste portée à considérer la polémique comme le symptôme de débats engagés sur des voies sans issue. Mais fait-on fausse route en demandant à la polémique d'être ce qu'elle n'est pas ? Plutôt que de la rejeter sous prétexte qu'elle ne répondrait pas à un idéal de communication, ne serait-il pas préférable de définir son champ d'action, pour ensuite montrer quelles sont ses limites ?

L'ouvrage se propose donc de « *faire sa juste place à une rhétorique du dissensus, c'est-à-dire à une gestion du conflit d'opinion sur le mode du dissentiment, et non d'une quête de l'accord* ». Telle est la thèse défendue. Amossy consacre son premier chapitre à la

critique de *l'a priori* qui ferait du consensus la seule visée légitime des débats portant sur des questions controversées. La discorde est-elle une si mauvaise chose ? L'auteure expose comment, depuis Aristote jusqu'à Perelman et Habermas, on n'a cessé de voir l'accord raisonnable comme la seule finalité des débats et délibérations, ce qui, on s'en doute, a conduit à la désapprobation de l'éristique, mode argumentatif fondé sur l'opposition et le désaccord. Chemin faisant, Amossy expose les théories qui ont battu en brèche cette approche idéaliste pour mettre en évidence les vertus du conflit. Elle appuie en particulier le point de vue de Chantal Mouffe qui, à l'encontre de Habermas, soutient que les critères de la rationalité ne sont pas universalisables, les sujets n'étant pas au départ égaux : les conditions d'existence, des rapports variables au pouvoir, les croyances, l'histoire et les traits culturels, tous ces aspects sont susceptibles d'engendrer des disparités émotives et cognitives que les règlementations de la raison sont impuissantes à dissiper. Dans cette perspective, la reconnaissance du *dissensus* devient le pivot d'une posture éthique liée à l'essence de la démocratie : la polémique, en tant que résistance à la domination du consensus, permet la circulation du discours et la relance continue du sens.

Le chapitre 2 propose une définition de la polémique. Ici, je ne peux qu'admirer la manière dont Ruth Amossy est parvenue à relever les traits fondamentaux de cette modalité énonciative, en la dégagant de l'ensemble des idées reçues que l'on entretient à son sujet. La pierre angulaire de la démonstration consiste à conférer à la



polémique le statut d'un discours argumentatif en bonne et due forme, ce qui prend le contrepied des théories qui la présentent comme un discours strictement humoral et volontiers fallacieux.

Dans un premier temps, la théoricienne rappelle que si le discours polémique est intrinsèquement dialogique, il n'est pas forcément, en toute occasion, dialogal : le polémiste ne discute pas vraiment avec son adversaire, son acte de parole étant le plus souvent tourné vers un auditoire (le Tiers). D'autre part, la violence n'est pas un trait définitoire du discours polémique, le registre violent n'étant qu'un registre énonciatif parmi d'autres. Il faut plutôt chercher son ressort interne du côté des conflits qu'engendrent les rapports sociaux. Quelles sont donc les caractéristiques les mieux aptes à définir la polémique ?

Amossy en retient trois : la dichotomisation, la polarisation et la désignation de l'autre comme cible.

Il y a *dichotomisation* lorsqu'on est en présence de positions antithétiques perçues comme irrécyclables. On pourrait aussi parler d'une structure oppositionnelle, ou encore *duelle*. Celle-ci est lisible dans les textes, lorsqu'ils tracent une frontière entre l'acceptable et le non-acceptable. Alors que la dichotomisation se situe sur le plan des idées ou des options idéologiques (la gauche contre la droite, le progressisme contre le conservatisme), la *polarisation* concerne la formation de clans ou de groupes rassemblés autour d'une thèse : le *nous* contre le *eux*. La polémique, en dramatisant les oppositions, polarise également les mouvements d'identification ou de contre-identification des sujets à des factions. Avec la polarisation, la division se joue sur le plan social et non plus seulement idéologique : des alliances se créent autour d'une question, la mobilisation – dont l'un des pivots demeure la désignation de l'adversaire – peut s'organiser. Chaque espace polémique génère ses propres réseaux d'alliances, de manière parfois inattendue, comme dans le cas où des groupes habituellement antagonistes arrivent à faire front commun sur une question particulière.

La troisième caractéristique concerne le rapport à l'adversaire, qui s'établit sur le mode de l'affrontement. Puisque la polémique ne met pas en scène un réel dialogue avec volonté d'en arriver avec l'autre à un consensus, la logique qui y prévaut est celle de la lutte : il s'agit de disqualifier l'autre en s'en prenant à son discours, certes, mais également, s'il le faut, à sa personne. « *L'adversaire est pris à partie afin de le priver de toute possibilité d'exercer légitimement, et efficacement, son influence.* » Cette volonté de disqualifier l'adversaire fait-elle basculer le combat pour les idées du côté des purs rapports de force ? Amossy affronte de telles questions dans les chapitres qui suivent sa mise au point théorique. En s'inspirant de divers travaux issus du champ de l'analyse du discours, elle montre comment les passions ne sont pas que l'expression d'humeurs, mais peuvent prendre appui sur des raisons formalisables. Elle prend pour exemple l'indignation, passion par excellence des actions résistantes devant des pouvoirs jugés injustes. Amossy consacre un autre chapitre à la violence verbale, registre extrême

de la polémique. Elle relève sept procédés discursifs pouvant être qualifiés de violents : empêcher l'autre de s'exprimer, lui faire perdre la face, attaquer sa personne, le diaboliser comme s'il était l'incarnation du Mal, accentuer les émotions négatives que l'autre suscite en nous, l'insulter, inciter à la violence contre lui. Pour développer son propos, Amossy choisit de prendre pour objet les « flammes », ces commentaires intempestifs et souvent injurieux qui pullulent sur les blogues. Plutôt que de les décrier, elle soutient qu'elles participent d'une ritualisation de la violence sociale encadrée par des contraintes qui varient selon les lieux de diffusion, certains encourageant même leur expression (il s'agit alors d'un jeu réglé). Dans tous les cas, on assiste à un phénomène d'autorégulation de la violence langagière : cette dernière devient contre-productive si elle conduit l'énonciateur à s'aliéner l'appui de l'auditoire. Enfin, la seule limite éthique préconisée par Amossy concerne le passage de la parole à l'acte : si la polémique sert de passerelle vers une action violente exercée contre les corps, elle faillit alors à sa mission sociale, qui est de permettre l'expression des différences et des tensions sociales.

Afin d'ancrer sa réflexion dans le concret des situations, Amossy se penche en particulier sur deux débats ayant occasionné l'expression d'opinions très contrastées : la polémique sur le port de la burqa en France et la polémique sur « l'exclusion des femmes » en Israël (qui mettait aux prises les progressistes et les ultra-orthodoxes). On saluera le doigté et l'objectivité avec lesquels l'analyste rend compte de ces polémiques, en mettant en évidence l'impossibilité qui fut rencontrée d'en arriver à un consensus. Que ces polémiques n'aient pas conduit à une résolution des conflits ne doit pas être interprété, soutient Amossy, comme un échec. Au contraire, l'effort de persuader constitue déjà une mise à l'épreuve de la rationalité qui sous-tend nos opinions. Le débat public est aussi une occasion de tisser du lien social et de nous positionner, d'abord en nous découvrant des alliés (une « *communauté de protestation* »), ensuite en nous mettant en relation avec des individus issus d'autres univers que le nôtre (que ce soit en termes de classe sociale, de religion, d'âge, d'expérience ou d'éducation).

Aborder la polémique comme le fait Ruth Amossy, c'est accepter le principe d'une « *coexistence dans le dissensus* ».

Les analyses proposées dans le livre respectent ce principe : Amossy rend compte des positions antagonistes sans prendre parti pour l'un ou l'autre clan, son propos consistant plutôt à montrer ce sur quoi chacun appuie sa légitimité. Cette objectivité analytique met en relief les lieux et motifs de l'interincompréhension. Ce pourrait être l'occasion de pousser plus loin la réflexion collective, en déployant devant les discours en présence la logique des présupposés épistémologiques et axiologiques sur lesquels ils se construisent. Mais l'auteure ne semble pas attribuer à ses analyses une telle portée. On a plutôt le sentiment qu'il suffirait de contempler les différences en se satisfaisant de la conviction qu'elles demeurent, malgré le pullulement des sophismes et des arguments de mauvaise foi, un témoignage de vie démocratique. Je crois personnellement qu'une analyse aussi rigoureuse des logiques discursives en opposition devrait permettre le passage du débat vers un niveau supérieur.

L'insistance de l'auteure sur la critique du principe consensuel l'amène à négliger un autre type de problème posé par la polémique, telle qu'elle se pratique dans les médias et sur les réseaux sociaux. Ce problème concerne la qualité même des débats, qui souvent s'enlisent dans l'affrontement polémique sans qu'une plus grande conscience des différences n'ait émergé. Ne pas s'entendre et se buter à des contradictions insolubles, c'est une chose, mais si cette incompréhension dérive d'un manque d'écoute de l'autre et du refus de prendre en considération les arguments qu'il avance, je ne vois pas bien le profit que peut en tirer l'espace public. En bout de course, il reviendra toujours à celui qui détient le plus grand pouvoir d'imposer sa loi.

Amossy n'est pas sans s'en rendre compte : le regard panoptique que produisent ses analyses met en relation des discours qui, sur le terrain, ne parviennent pas à échanger. Ainsi, il faudrait l'intervention d'un tel point de vue englobant pour que le débat ait vraiment lieu. Mais la logique polémique s'y oppose. Aussi, je pense que le remarquable travail de Ruth Amossy, essentiel si l'on veut se déprendre d'une conception idéaliste des débats publics, devrait être complété par une analyse des divers types de dérapages qui entraînent les polémiques vers des impasses argumentatives. ─

PORTFOLIO

NATASCHA
NIEDERSTRASS



SCÈNE PERDUE D'UN CRIME

PAR ALEXIS LUSSIER

Lorsqu'elle parle de son travail, Natascha Niederstrass aime évoquer la mise en récit des images photographiques, souvent inspirées par un fait divers, une scène de crime, où chaque image nous invite à nous représenter le drame dont l'image serait l'indice ou le fantôme. De fait, l'artiste revendique l'ambiguïté narrative de la scène, selon laquelle une image serait prise dans le mouvement même de sa lecture, susceptible de nous interroger sur notre propre désir d'intrigue, notre capacité à rêver dans l'image quelque chose qui, néanmoins, nous échappe et s'avère insaisissable. Dans *L'affaire de Camden Town*, Niederstrass a réalisé une série de tableaux photographiques sur le modèle des nus de Walter Sickert, dont le fameux tableau *The Camden Town Murder* (1908), qu'elle rejoue, en quelque sorte, à la manière d'un tableau vivant. Le titre de l'exposition, *L'affaire de Camden Town*, renvoie également au quartier fréquenté par Sickert, où il avait son atelier, et où plusieurs assassinats attribués à Jack L'Éventreur ont été commis. L'histoire veut que Sickert ait été indiqué par plusieurs comme étant un complice, sinon lui-même Jack L'Éventreur, et il y eut des « experts » pour dire que les tableaux de Sickert représentaient les crimes commis par le célèbre tueur en série.

Si les tableaux de Sickert, voire Sickert lui-même, suscitent manifestement une ambiguïté en histoire de l'art autant que pour l'histoire de la modernité – à ce sujet, il faut lire l'ouvrage passionnant de Jean-Michel Rabaté, qui montre comment une herméneutique du soupçon peut transformer l'histoire de l'art en roman d'enquête (*Étant donnés : 1. L'art 2. Le crime. La modernité comme scène de crime*, Les presses du réel, 2010) –, cette ambiguïté se pose à différents niveaux dans les photographies réalisées par Niederstrass. Tout d'abord, chacune des photographies laisse en suspens l'interprétation du drame qui anime les pensées des personnages qui, plutôt que d'être représentés, nous apparaissent, je dirais, *en représentation*. Pas tout à fait *en action* ni tout à fait *en acte*. Plus encore, le travail de recomposition photographique, qui n'a rien de la matérialité sordide, voire du très lourd et immanent désespoir qui caractérise la peinture de Sickert, a pour effet de *déréaliser* la scène en la faisant passer pour ce qu'elle est. C'est-à-dire une fiction où la pose autant que les gestes semblent avoir été joués *en arrêt*. La scène de crime, dramatisée, n'en est que plus évanescence. Elle n'est plus qu'un écran où l'on devine l'autre scène qui, peut-être, n'a jamais eu lieu sinon dans un ailleurs qu'on ne peut qu'imaginer.



L'affaire de Camden Town
(vue d'exposition),
photo : Mathieu Proulx

Le travail de Niederstrass se présente sur cette ligne. Or, si la scène de crime lui donne un cadre, c'est la « scène », davantage que le crime, qui est véritablement problématisée. La scène de crime y est définie par la photographie comme un lieu que l'on dirait *dis-loqué* – entendons, avec le préfixe *dis-*, qui marque une division, quelque chose comme la brisure, la luxation, le déboîtement d'un *locare*, au sens de « placer, établir ». C'est en ce sens que *L'affaire de Camden Town* nous apparaît bel et bien comme une scène *disloquée*, ou plutôt *dis-localisée*. La scène ne se présente ni tout à fait à sa place ni tout à fait établie, jamais totalement préhensible dans sa totalité ou sa composition. Plutôt divisée

ou défaite. Délogée de son lieu d'origine. Insituable, en somme. Ainsi, le regard que l'on porte sur chacune des images ne peut ni reconstruire toute la scène ni s'arrêter quelque part, sur une image que l'on tiendrait, par exemple, pour le commencement ou la fin du drame. Aucune lecture ne permet, non plus, de vraiment décider du sens de la scène, ni s'il s'agit de plusieurs scènes autonomes, prises isolément ; ou encore, d'une seule scène que l'on aurait photographiée ou plutôt *construite* sous différents angles. Nous sommes, au milieu de ces images, pris dans le circuit de notre propre regard, sans pouvoir établir un ordre de lecture ni rien qui puisse vraiment



*What shall we do about the rent ?
ou The Camden Town Murder, 2011,
impression jet d'encre, 107 x 160 cm*

s'appeler une reconstitution. Si l'on admet, ou décide, qu'il s'agit bel et bien d'une scène de crime, on se dit que la scène est tout à la fois devant nous, mais aussi ailleurs, et qu'il nous faut aborder cet *ailleurs* en imagination comme étant ce qui manque à l'image. En cela, les photographies de Niederstrass nous interpellent depuis ce lieu que le psychanalyste Darian Leader a parfaitement décrit lorsqu'il compare le tableau à une surface susceptible d'indiquer quelque chose au-delà d'elle-même. À savoir que l'image, ou le tableau, d'après l'idée qui a été avancée tout d'abord par Lacan, n'est pas sans indiquer un point qui excède le regard et qui fait paradoxalement

de l'image quelque chose qui nous empêche de voir (cf. Darian Leader, *Ce que l'art nous empêche de voir*, Payot, 2011).

C'est pourquoi les questions que nous invite à nous poser Natascha Niederstrass sont nombreuses, et elles sont aussi passionnantes. De quelle scène exactement la photographie nous donne-t-elle une image morcelée ? Une scène de crime n'est-elle pas toujours, par définition, une scène en morceaux – si le crime que l'on imagine forcément n'est visible que par éclats, fragments ou poussière d'indices ?





Qu'est-ce donc qui est à voir sur le fil des indices non pas laissés, par l'artiste ou le meurtrier, mais fabriqués, *œuvrés* dans l'image photographique ? De quoi l'image est-elle un éclat en fin de compte ? Si toute scène de crime est une scène morcelée, elle est aussi, par conséquent, une scène perdue. À tout le moins, avant qu'une enquête, pourrait-on dire, ne décide du sens et de la représentation des événements. Cette question qui, aujourd'hui, nous apparaît élaborée entre psychanalyse et problème esthétique a déjà été, en partie, celle des enquêteurs de la police scientifique. En effet, Alphonse Bertillon, qui a été le chef du service photographique de la préfecture de police de Paris, estimait, au XIX^e siècle, que les clichés réalisés sur les lieux d'un crime devaient permettre de reconstituer « en imagination » les gestes de la victime et de son assassin. Non seulement la photographie devait mettre à la disposition de la police une image des indices et des pièces à conviction, on le voit dans le travail de Rudolphe Reiss, contemporain de Bertillon, mais elle devait de plus fournir le support pour une *vue générale*, quelque chose comme une *vision d'ensemble*, qu'il s'agissait de reconstruire comme il en aurait été d'un théâtre ou d'une scène ; c'est-à-dire non seulement le lieu du crime, mais la reconstitution des faits dans leur déroulement fatal.

C'est dans cette optique que Niederstrass a présenté un travail, intitulé *Déconstruction d'une tragédie*, inspiré par l'affaire Mary Gallagher, décapitée à la hache dans Griffintown, à la fin du XIX^e siècle, et dont le fantôme, selon une tradition populaire, est censé hanter les rues de l'ancien quartier ouvrier de Montréal. La série de « *pièces à conviction* » que Niederstrass a déclinée et exposée dans ce travail se présente comme une suite de vues partielles, par rapport à la scène d'un crime dont, précisément, nous ne voyons rien. La caisse de bois et le manche de hache ensanglanté, le seau en fer qui dissimule en grande partie une tête, que l'on imagine décapitée, le chiffon baigné de sang et les trois verres de whisky autour de la



L'été 1, 2 et 3, 2013,
impressions jet d'encre, 66 x 102 cm



Pièce à conviction n° 3, 2013,
impression jet d'encre, 76 x 102 cm

bouteille à demi vide : tout cela nous est présenté comme les éléments d'un rébus, ou comme des réminiscences partielles dont on constate tout de suite la dimension factice ou le statut de fiction.

Tout comme les photographies de *L'affaire de Camden Town* nous ont donné à lire une scène trop manifestement fautive, c'est-à-dire jouée, représentée, imitée d'après le rituel d'un « tableau vivant », les pièces à conviction ont, elles aussi, quelque chose d'artificiel et de contrefait. Et puis on se dit, très vite, que les photographies ont cette qualité particulière – parce qu'il s'agit aussi de très « belles images » – d'appeler trop manifestement

l'objet à se représenter à nous comme une « image de l'art ». Plus encore, le grain de l'image et les dimensions de la photographie – qui évoquent celles d'un tableau peint au XIX^e siècle – nous trompent sur la photographie elle-même, qui nous apparaît plus volontiers, du moins à première vue, comme un tableau particulièrement réaliste, qui aurait pour vocation d'*imiter* la photographie, et non l'inverse. La question ne vise pas tant à nous interroger sur la représentation de la scène de crime qu'à situer ce qui est singulièrement mis à distance dans le cadre même de ce que nous voyons. Non seulement la photographie isole, pourrait-on dire,



Déconstruction d'une tragédie
(vue d'exposition),
photo : Mathieu Proulx

une vue partielle, sans pour autant produire une vue d'ensemble, mais elle divise l'évidence de la photographie elle-même dans une sorte d'entre-deux vacillant entre le document avéré de la pièce à conviction et une vue partielle fictionnalisée, entre une image photographique, prétendument objective, et une image « faite » qui laisse, en partie, indéciée la nature de l'image.

Reste le regard pris en boucle dans le circuit qui le fait passer d'une image à l'autre, et où le regard finit par se prendre lui-même pour l'objet de son investigation. Dans un travail antérieur, *La triste histoire de Germain Courchesne*, ce n'est pas sans

raison que l'artiste a disposé chacune des images, qui composent le récit de la mort du dénommé Courchesne, dans un couloir sans issue, qui obligeait le spectateur, parvenu à un cul-de-sac, à refaire la lecture de l'histoire *à rebours*. Dans ces conditions, on comprend que ce n'est jamais vraiment chacune des images, prises isolément, qui importent à l'artiste, mais bel et bien chacune des images, prises dans le mouvement de celui qui les recompose. Or, dans *Déconstruction d'une tragédie*, l'artiste a donné un sens particulier à cette idée en réalisant une vidéo d'animation, censée représenter le fantôme de Mary Gallagher, et projetée sur un grand écran faisant face, dans la salle d'exposition, à la série des

pièces à conviction. La vidéo montre le corps d'une femme sans tête, que l'on dirait embarrassée, gênée de constater, sans doute, qu'il lui manque l'essentiel. Mais l'intérêt de la vidéo réside plus simplement dans sa fabrication. En effet, le film a été réalisé « image par image », en *stop motion* ; en somme, en faisant appel à une technique d'animation photographique qui donne l'illusion du mouvement à partir d'un objet immobile, en enchaînant une suite d'images fixes qui, dans le contexte de l'exposition, devait défiler en boucle pour donner l'impression d'un mouvement ininterrompu.

La scène représentée dans *L'affaire de Camden Town* – une scène qui, tout d'abord, nous a donné l'impression d'avoir été jouée en arrêt –, n'est-elle pas, elle aussi, une scène faite... image par image ? Est-ce qu'il ne s'agissait pas, justement, de mettre en boucle des instants d'image fixe pour en faire une scène qui, manifestement, n'est jamais *toute* la scène ? Quoi qu'il en soit, il nous faut reconnaître, dans la démarche de l'artiste, une très rigoureuse finesse quant à la technique ; une manière de ne jamais vraiment s'éloigner de la ligne qu'elle s'est fixée en demeurant au plus près des motifs du regard – pris en boucle dans le circuit qui le fait passer d'une image à l'autre –,



La triste histoire de Germain Courchesne,
(vue d'exposition),
photo : Mathieu Proulx



La triste histoire de Germain Courchesne :
Image 4, 2009-2010,
impression jet d'encre, 63,5 x 134,5 cm

mais aussi en décomposant son objet image par image. C'est d'ailleurs ce que confirme un travail précédent, *The Final Girl*, qui revendiquait le geste d'extraire des photogrammes d'un film comme un geste essentiellement photographique. En arrêtant *sur image* le moment fatidique où, dans un film d'horreur, dans le genre des *slashers*, la « *final girl* » décide de renverser son destin de victime pour affronter le tueur, c'est aussi l'instant fixe de la photographie que saisit l'artiste, qui le réinsère, remonte, littéralement, dans un ensemble

qui, malgré tout, *défait la scène* sans pour autant *s'en défaire*, pourrait-on dire.

Scène *dis-localisée* d'un crime, donc. Scène perdue, puisque déjà jouée, et puis rejouée, ou remontée par éclats, fragments, vues partielles ou morceaux d'images. La question n'est pas tant de savoir ce qu'il y a à voir dans une scène de crime – comme on le sait, il n'y a jamais *rien* à voir... circulez ! –, mais il s'agit plutôt de se demander *comment on voit*, du moment où nous sommes devant une image qui nous est donnée, d'emblée, pour une

C'est ici que l'histoire bascule. L'enquête a démontré qu'un témoin avait vu le fils du couple charger l'arme, six semaines avant l'accident. Les enquêteurs ont découvert que la vieille femme avait coupé les vivres à leur fils. Celui-ci, connaissant l'habitude qu'avait son père de menacer sa mère avec l'arme en question, l'avait chargée dans l'espoir qu'il l'abatte réellement. C'est le désespoir lié à l'échec de son stratagème visant à provoquer le meurtre de sa mère qui l'a précisément poussé à se jeter du haut de l'immeuble, causant alors sa mort par balle à l'instant où il passait devant la fenêtre du huitième étage. Puisque le fils Germain Courchesne s'était en fait assassiné lui-même, on a conclu au suicide.



Ginny, 2005-2006,
impression Lambda, 76 x 178 cm



Jess, 2005-2006,
impression Lambda, 76 x 178 cm



Alice, 2005-2006,
impression Lambda, 76 x 178 cm

scène de crime. En cela, le travail de Niederstrass s'inscrit en droite ligne avec le travail de plusieurs femmes photographes de sa génération qui ont pris pour point de départ, à un moment donné, la « scène de crime », comme un lieu que la photographie elle-même cherche à réinvestir ; tantôt pour repenser la fonction de la lumière en photographie, comme on le voit dans le travail d'Angela Strassheim (*Evidence*), tantôt pour restituer l'étrangeté fantomatique du détail ou de la mise en scène, comme on le voit dans le travail de Corinne May Botz (*The Nutshell Studies of Unexplained Death*). Dans tous les cas, la scène de crime réelle ou reconstituée est le lieu très particulier où un crime se dessine au milieu des indices dont la photographie fait son objet. Dans tous les cas, la « scène de crime » redivise l'évidence du réel ; et c'est la photographie elle-même qui se laisse lire comme une allégorie de l'inconscient qui nous rappelle combien ce qu'on ne voit pas, mais qui est cependant tramé dans l'image, est une scène qu'on ne peut que reconstruire ou réinventer, remonter, en quelque sorte ; et qui, ce faisant, nous engage sur nos propres modalités de lecture de l'image.

PHOTO DE LA PAGE 19 / *Pièce à conviction n° 1, 2013,*
impression jet d'encre, 76 x 102 cm

Dans l'œil de l'histoire avec Georges Didi-Huberman

PAR GUYLAINE MASSOUTRE ET MANON PLANTE

*Comme les battants d'une porte,
comme les ailes d'un papillon,
l'apparition est un perpétuel mou-
vement de fermeture, d'ouverture,
de refermeture, de réouverture...
C'est un battement. Une mise en
rythme de l'être et du non-être.*

— Georges Didi-Huberman,
Phalènes

Homme de fables, Georges Didi-Huberman relie, raconte, des objets d'art et des images disparates, ordonnés à partir d'une figure tutélaire, celle d'Aby Warburg, qui se confiait aux papillons la nuit. De ces ailes du désir, l'essayiste et historien d'art a fait l'emblème de sa lecture des images d'art et il a longuement réfléchi sur leur visibilité, sur leur lisibilité.

Chaque image, chaque œuvre, il la traite comme matière, depuis le lieu même de la pensée (*Être crâne*), le souffle de la parole (*Gestes d'air et de pierre*), jusqu'à l'évanescence lumineuse (*L'homme qui marchait dans la couleur*). L'image, l'œuvre, la parole se donnent donc à lire comme un corps *symptomal*, hystérisé, sur lequel se heurtent des temporalités hétérogènes – un lieu de montage où s'exhibent des impuretés, des anachronismes.

Pour Didi-Huberman, le « *gai savoir* » d'un Georges Bataille (celui de la revue *Documents*), par exemple, construit des savoirs dont les principes ne sont pas standards. À partir des destructions innombrables du xx^e siècle et de la formule de Walter Benjamin, « *organiser les décombres* », l'historien d'art propose une reconstruction dont le modèle est le ou la phalène, les traces, les ruines,

les pertes jamais intégrales. Même les génocides du xx^e siècle ne sont pas des absolus de l'effacement. De ce constat, Didi-Huberman impose un autre regard, comme en a témoigné sa polémique avec Claude Lanzmann autour de l'indicible de la Shoah.



Qu'est-ce qui apparaît? Qu'est-ce qui disparaît? Quels papillons? Quelle enfance? Quels fantômes? Qu'est-ce qui ainsi survit et survient? Quel rôle donner à l'écriture dans ce travail sur la lisibilité? Telles seront les questions dirigeant ce dossier, occasion de présenter le tir groupé de publications et d'expositions de Didi-Huberman ces toutes dernières années.

« *Essayer voir* », l'expression de Beckett magistralement reprise dans le titre d'un essai de Didi-Huberman paru en 2014, était une invitation, un défi. Il s'est prolongé dans ce dossier, selon l'esprit de liberté qui fait consensus à propos de Didi-Huberman. Rien de plus souple que l'autorité de Warburg, qui l'inspire par son atlas *Mnemosyne* aux soixante-trois grands panneaux sur lesquels il a agencé des photographies d'œuvres d'art et des documents divers, ou sa fameuse bibliothèque à Londres, et sa trentaine de conférences, très peu de pages en somme, et pas toutes accessibles en français. Didi-Huberman a ressaisi le désordre apparent des motifs de Warburg, pour qu'à partir des images, comme il l'explique dans l'entretien qu'il nous a accordé, le passage réversible du savoir à l'image, ce risque, cette tension, cette *in-tension*, ce « *funambulisme* » dramatise la vie dans l'art, afin que nos émotions, qui sont « *motions* », « *mouvements* », puissent éventuellement laisser croître le désir de transformer notre monde d'inquiétude et faire de notre « *mémoire endeillée* » une « *possibilité de joie* » adressée à l'avenir. †

Imaginer Atlas

ENTRETIEN AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN¹

PROPOS RECUEILLIS PAR ALEXIS LUSSIER,
GUYLAINE MASSOUTRE ET MANON PLANTE

ALEXIS LUSSIER — J'aimerais commencer par aborder la question de la légitimité du sujet dans son rapport à l'imagination et au savoir sur les images. J'ai l'impression que l'imagination, pour vous, se tient sur un fil, entre deux extrémités. Il y a l'imagination au sens du *Memorandum de la peste*, où elle est envisagée comme une épidémie, un embrasement, une folie en somme; et puis il y a l'imagination qui est susceptible de produire un savoir, qui peut être un savoir fou, arbitraire, sinon un savoir paranoïaque. Et pourtant l'imagination n'est pas seulement paranoïaque. Même si la folie guette le savoir sur les images, chez Warburg, par exemple. Dans votre livre sur Atlas, vous dites qu'il faut imaginer pour connaître. Dans *Images malgré tout*, le mot d'ordre serait plutôt qu'il faut imaginer pour comprendre. Dans ce contexte, l'imagination semble avoir une fonction critique, non seulement heuristique, mais aussi argumentative. Sur cette ligne, on peut se demander où situer la légitimité du sujet qui *regarde* mais cherche aussi un savoir en écrivant sur les images.

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Vous indiquez un danger, la paranoïa. Moi, je suis parti de l'hystérie, mais quelquefois je me dis que si j'étais parti de la paranoïa, cela aurait donné quelque chose de fantastique... Parce que la paranoïa, c'est l'un des paradigmes les plus importants, je pense. C'est très très important... Warburg n'est pas loin, mais cela veut dire qu'on est toujours sur un fil. Le problème, c'est que si on ne veut pas être sur un fil, on n'a qu'à être un expert et dire des banalités. Donc, dès lors qu'on veut prendre un risque, je ne veux même pas dire subjectif, juste hypothétique, faire une hypothèse, il faut se situer comme sujet. Ce que vous appelez légitimité – c'est un terme qui renvoie à la loi. Je ne suis pas sûr que je dirais légitimité, je dirais plutôt qu'il s'agit de « se risquer à ». C'est un principe presque anarchiste, si vous voulez, qui consiste à se risquer à dire : Je vais parler sur le fil de ma seule et pauvre expérience. Là arrive le danger qui serait de confondre sa seule et pauvre expérience avec l'autorité.

Vous avez remarqué que l'autorité aujourd'hui, ce sont les gens qui disent *je*. C'est l'autofiction en littérature. Dès que

quelqu'un dit *je*, on écoute un peu mieux. Alors, de cela, je me méfie; et en même temps, il y a là quelque chose comme une grande leçon. Comment ne pas être au centre de ce qu'on écrit, même si on dit *je*? Chez Derrida, par exemple, qui est un auteur très important pour moi, il y a un moment, dans l'évolution de son écriture, où son *je* est au centre. Barthes, c'est un peu la même chose. Il y a une sorte de quadrature du cercle, quelque chose qui est très difficile à obtenir et que Benjamin réussit totalement, entre autres dans ses écrits sur son enfance. Ou encore chez Proust. Pour moi, Proust ne dit pas *je*. Bien sûr, le narrateur dit *je* tout le temps, il raconte ses petites histoires, et en même temps il délivre un monde; mais ce qui compte c'est le monde, ce n'est pas sa petite personne. Dans Benjamin, il n'y a aucun *je*, non plus, quand il raconte Berlin vu par son enfance, et pourtant c'est parfaitement écrit dans la fragilité de son expérience à lui.

C'est donc une équation très difficile qui, moi, me pose des problèmes d'écriture. Par exemple, quand j'ai écrit *Écorces*, ce sont les photographies que j'ai faites qui m'ont fait dire : Tiens, je vais faire un texte sur ces images, mais en même temps, je pouvais difficilement faire l'impasse sur ce qui dominait cette visite à Auschwitz, c'est-à-dire que ma famille y est disparue. Or, dans le livre sur les quatre images d'Auschwitz, *Images malgré tout*, il n'y a évidemment aucun élément autobiographique, en particulier aucun marquage que je serais Juif. Les gens mal intentionnés, à tout le moins les gens qui ne sont pas d'accord avec moi, me disent que je suis un mauvais Juif. Mais moi, je n'ai jamais dit : Je suis Juif donc je vais écrire sur Auschwitz. Surtout pas... Donc, vous voyez, je suis désigné à mon corps défendant, même si des gens peuvent voir dans mon nom, fatalement, que je suis Juif. Mais ça, c'est de la paranoïa aussi... La grande difficulté, c'est de ne pas être le héros. L'imagination est sur ce fil. C'est là qu'il y a cette position, je ne dirais pas légitime, mais cette position nécessaire et risquée du sujet dans l'acte de l'imagination.

GUYLAINE MASSOUTRE — Ce sujet engagé œuvre à analyser, à commenter, à décrire des images méticuleusement, jusqu'à percer le paradigme de la description comme d'un coup de couteau. Ce qu'il y a à voir, à dire, à penser se

produit ainsi à même l'expérience d'un *devenir-pensée*. Et puis, dans *Peuples exposés, peuples figurants*, vous expliquez que l'historien et le poète construisent une histoire racontable en formulant l'impensé. Qu'est-ce que ce *devenir-penser* par rapport à la question de la description des images, et par rapport à l'impensé ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Je pourrais repartir de ma formation sur le plan d'une histoire intellectuelle, car je ne suis pas seul à être dans cette histoire. Ma formation est liée à certains états du discours sur les objets visibles. D'un côté, pour le dire rapidement, il y avait une école structuraliste qui essayait de traiter les images comme des langages. Je l'ai bien connue, puisque j'ai été l'étudiant d'Hubert Damisch, j'ai fait des séminaires avec Louis Marin, j'allais à Urbino au collège de sémiotique. Je connais très bien Umberto Eco. De l'autre côté, il y avait une tradition phénoménologique, complètement opposée : l'enseignement d'Henri Maldiney, ami de Heidegger,

« Dès que quelqu'un dit je, on écoute un peu mieux. Alors, de cela, je me méfie; et en même temps, il y a là quelque chose comme une grande leçon. »

de Binswanger, de Fink, de toute cette tradition phénoménologique allemande. C'était assez rare que quelqu'un connaisse les deux. Maldiney avait un discours magnifique sur les images et les œuvres d'art. J'ai découvert chez lui les noms de Aloïs Riegl – il était le seul qui connaissait Riegl à cette époque, et tout ce qu'en dit Deleuze vient directement de Maldiney –, Fiedler, Hildebrandt, tous ces penseurs de l'esthétique allemande. J'ai beaucoup appris chez Maldiney, mais il me semblait y avoir une contradiction dans les termes du discours phénoménologique sur l'art. Il parlait d'une mosaïque byzantine, d'un côté très prophétique, et il disait *Dasein*, l'être-là, puis il montrait une aquarelle de Cézanne, qui n'a rien à voir, et il disait le même mot, *Dasein*, le monde, l'être au monde. Le problème, c'est le *devenir-penser* d'un objet spécifique qui est ce tableau-là, cette image-ci. C'est pourquoi je fais des analyses de cas. Je ne parle jamais de l'image en général.

Devant l'objet regardé qui est là, la question est : Qu'est-ce que le devenir-penser ? C'est ce que j'appellerais le mouvement du « malgré tout ». C'est-à-dire que je refuse la position philosophique qui serait : Je vois un tableau de Hantäi, qui me confirme dans ma philosophie préalable. Les philosophes procèdent souvent ainsi, même Jean-Luc Nancy, et je dis Jean-Luc Nancy parce que j'ai dit Hantäi.

J'aime beaucoup Jean-Luc, mais il part d'un contexte philosophique ; il arrive aux images et le contexte éclaire les images. Moi, c'est exactement l'inverse, je pars des images et je modifie le contexte de ma langue philosophique. En discutant avec Hantäi, en regardant ses tableaux, j'avais une pensée déjà inscrite dans mes lectures ; par exemple la distinction que fait Simondon entre moulage et modulation, qu'utilise aussi beaucoup Deleuze. Soit c'est du moulage, soit ça module ; soit c'est une empreinte dans le plâtre, soit une aquarelle de Cézanne. Je regarde un tableau de Hantäi et je m'aperçois que c'est les deux. Ce qui est impossible conceptuellement. Il faut donc changer de concept. Donc, le devenir-penser commence quand on est extrêmement humble devant l'image ou la production visuelle.

Je dis souvent à mes étudiants : n'ayez pas peur de n'avoir rien à dire. Le devenir-penser vient aussi en demeurant *coi* devant une œuvre [rire]. C'est grâce à ce moment de mutité qu'il y a un devenir-penser. C'est parce que vous faites cet effort de changer votre langue qu'il y a du devenir-penser ; sinon c'est de l'application ! Ce devenir-penser est le même mouvement qu'un devenir-écriture.

MANON PLANTE — Lors de votre séminaire, vous parliez de ce moment où Barthes a fait le « pas » littéraire dans son œuvre. Dans votre travail d'écriture, que ce soit par des emprunts à des écrivains plutôt qu'à un langage théorique ou par la constante tentation du récit, vous semblez à la recherche d'un phrasé, comme vous le mentionnez dans *Essayez voir*. Comment situer ce « pas » littéraire dans votre propre démarche ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Je pense que si je devenais aveugle, j'écrirais. Je dirais que ma passion, c'est les images, mais la question de l'écriture, c'est la plus importante, car c'est par là que je m'adresse à vous. Quand j'étais enfant, je ne comprenais rien aux romans et je lisais des trucs scientifiques ; je comprenais un peu la théorie de la relativité d'Einstein, mais *Guerre et paix*, je n'ai rien compris. J'ai eu du mal avec la littérature, qui m'est apparue non comme une chose qu'il fallait rejeter, mais au contraire comme *la* chose suprême. Je suis arrivé à la poésie par la philosophie, j'ai commencé par Hegel et grâce à cet article magnifique de Jean Hyppolite sur Hegel et Mallarmé, je suis arrivé à voir que Mallarmé, c'était suprême... Pendant des années, avant d'écrire quoi que ce soit, je lisais du Baudelaire. Et puis il y avait cette question : Comment écrire sur les images sans toujours dire le même mot, *Dasein* dans le cas de Maldiney ? Comment faire ? C'est une question de phrasé, en effet.

Binswanger, qui a sauvé Warburg, a dit quelque chose de sublime : « La folie, c'est un style. » Mais c'est un style littéraire et pictural aussi. J'ai un côté empathique, je me plonge dans un objet, il y a donc un côté mimétique. On m'a beaucoup reproché mon côté empathique, et si j'ai écrit un recueil qui s'appelle *Phasmes*, c'est parce que le phasme est un animal qui ressemble à ce qu'il bouffe. Il mange une branche et il est une branche. Moi, quand je

vois James Coleman, j'entends du Beckett. Je ne sais pas comment dire... Beckett me fait voir James Coleman. Beckett, c'est aussi quelque chose de suprême pour moi, un phrasé inimitable, quelque chose de magnifique. C'est pour cela que j'écris de gros livres ou de petits livres. Cela dépend de l'objet qui appelle une certaine forme littéraire, et elle est variable, mais je pense que ce sont les mots qui font voir. Beckett me fait voir des choses, et j'espère qu'avec certaines phrases, j'arrive à faire voir, plus modestement. Il faut trouver les phrases pour cela. Parce qu'un mot seul ne veut rien dire. La vraie question, c'est le rythme.

ALEXIS LUSSIER — À propos du rythme, je me demandais s'il n'y a pas aussi un rythme dans le regard qu'on porte, par exemple, sur les images. Dans votre livre sur Atlas, vous parlez de la table de travail, en tant qu'elle est aussi une table d'observation où les images sont disposées, pla-

« Je suis arrivé
à la poésie par la
philosophie. »

cées, etc. Est-ce qu'il n'y a pas aussi un rythme derrière le regard, à travers la vision qui produit du montage, par exemple ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Dans un texte qui s'appelle *Théorie générale du montage*, Eisenstein dit cette chose tellement belle : « La naissance du montage : Dionysos. » Et, tout de suite, il explique que Dionysos s'est fait couper en morceaux, mais il renaît et se met à danser... Donc, en fait, la question du rythme, telle qu'Eisenstein se l'explique, c'est aussi « mettre à mort », découper dans une continuité. Moi, j'écris sur des fiches, de petites fiches. Vous mettez en morceaux et ensuite vous faites comme un jeu de patience, le rythme vient tout seul. Je ne fais pas de plan, c'est la table qui décide. Le fait de mettre une fiche devant l'autre jusqu'à ce que cela fasse une composition ; et là, c'est du montage, de la mise en rythme... C'est ce qui explique pourquoi je ne suis capable de parler du cinéma que depuis que je sais découper des séquences sur un ordinateur, faire des *stills*, des photogrammes, pour les réagencer comme je veux. Ou bien, j'ai commencé à être historien de l'art au moment où j'ai acheté un appareil photo. J'ai fait des dizaines de milliers de photos, de mauvaise qualité, peu importe, mais, dans tous les cas, les cadrages, c'était moi.

GUYLAINE MASSOUTRE — Le rythme, et en particulier la syncope, seraient inhérents à toute représentation. Quelle est la nature de cette coupure qui survient comme un effet de l'image ou de l'écriture, comme un accident de la matière ou de l'émotion, motif récurrent dans vos essais ? Est-ce un geste, en relation avec l'espace, tandis que le rythme est en relation au temps ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — « Syncope de la représentation », c'est une expression de Louis Marin. Je suivais ça complètement, même si, moi, j'avais un autre mot dans *Devant l'image* : c'était *déchirure*. C'est un terme plus violent, mais ça va ensemble. Cette déchirure, je l'ai aussi appelée *symptôme* pendant des années. Un symptôme, pour moi, c'est un concept complètement rythmique. C'est une déchirure dans le tissu du devenir, du temps, tel qu'il se déroule normalement. Tout à coup, il se passe quelque chose qui vient d'en dessous, un symptôme, un lapsus, donc un événement rythmique. Rythme et geste, tout cela est complètement relié. Qu'est-ce que l'iconographie des hystériques ? Ce sont des gestes un peu bizarres, quelquefois doubles, contredits, des gestes de refus, des gestes de charme, d'attrait ou au contraire de retrait. Bien sûr, la question du geste est pour moi centrale. C'est pourquoi j'aime tant l'atlas de Warburg, parce qu'il a insisté plus que d'autres là-dessus.

ALEXIS LUSSIER — En vous écoutant, je me demandais justement ce qu'est devenu le mot *symptôme* par rapport à la question du *pathos*, qui vous intéresse, maintenant que vous travaillez sur Barthes et Eisenstein. Pour moi, parler de *pathos*, ce n'est pas tout à fait la même chose que de parler de symptôme. Je ne veux pas jouer inutilement sur les mots, mais vous avez dit à l'instant que le symptôme, c'est « ce qui vient d'en dessous ». Hier, durant votre conférence, vous avez dit que le *pathos*, c'est « ce qui vous tombe dessus ». Il y a là quelque chose comme l'expression d'une verticalité, qui m'apparaît tout à fait intéressante, et sur laquelle on pourrait distinguer le *pathos* du symptôme.

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Ce que vous êtes en train de dire est magnifique, d'ailleurs ça m'éclaire beaucoup [rire]. Non, c'est vrai, je parle moins du symptôme, peut-être parce que j'en ai trop parlé. Tout cela, je l'ai construit et j'ai défendu le mot *symptôme*, parce qu'il fallait défendre une certaine terminologie, tout comme le mot *image*. Quant au *pathos*, j'ai choisi ce mot pour différentes raisons. J'aime beaucoup ce que vous avez remarqué, que moi je n'avais pas du tout remarqué. Mais oui, le *pathos* c'est ce qui vous tombe dessus, parce que c'est le *fatum* historique. C'est ce qui t'arrive... Et puis, j'aime bien ce mot parce que tout le monde le déteste [rire]... C'est un peu provocateur... Il faut dire aussi que je m'intéresse de plus en plus à des phénomènes qui sont la forme, sous-entendu temporelle, de l'émotion. C'est plus large que le symptôme qui, lui, fait irruption. Avec le *pathos*, je change un peu la focale. Ça m'intéresse de changer le vocabulaire, même si je ne renonce pas du coup au mot *symptôme*. C'est quelque chose qui est lié à la relation entre les

choix littéraires et l'autorité théorique. Il faut que les mots ne soient pas des mots magiques. *Symptôme* a été mon mot magique. En tous cas, ça m'a fait travailler.

MANON PLANTE — Je reviens à la question du geste, par rapport à l'écriture cette fois. Dans *Blancs soucis*, quand vous parlez de Sarkis, il s'installe un dédoublement entre ce que vous dites de votre écriture et la description que vous faites des gestes posés par l'artiste. Vous décrivez le travail de Sarkis comme une dramaturgie et vous dites que celui qui les regarde doit lui-même *faire un drame* dans l'écriture. J'aimerais vous entendre sur cette nécessité du drame.

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Je dramatiser tout. Quand j'étais petit, j'avais peur de tout. Maintenant, je dramatiser tout. Dramatiser, c'est une technique de pensée et d'écriture.

« *Un symptôme, pour moi, c'est un concept complètement rythmique. C'est une déchirure dans le tissu du devenir, du temps, tel qu'il se déroule normalement. Tout à coup, il se passe quelque chose qui vient d'en dessous, un symptôme, un lapsus, donc un événement rythmique. Rythme et geste, tout cela est complètement relié.* »

ture. C'est ce que fait Nietzsche, et celui qui a presque théorisé la dramatisation de la pensée, c'est Georges Bataille. J'aime beaucoup Francis Ponge, lorsqu'il décrit un ciel de Provence et qu'il dit que c'est de la cendre. J'aime beaucoup Henri Michaux, quand il décrit pendant une page entière du blanc, juste du blanc. Donc, je prends un film de Sarkis, où il trempe son doigt dans du lait, et j'essaie d'en faire un drame. L'écriture, c'est le geste pour décrire les moindres gestes. C'est ça qui est beau.

MANON PLANTE — L'emploi des mots *plaisir, jeu, déplacement, expérimentation* peut surprendre par rapport à certains thèmes de votre œuvre, tels le deuil, la perte, qui sont au cœur même des images. Comment penser ces deux éléments ensemble ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Dans la polémique sur les images d'Auschwitz, j'avais un ami qui était plutôt du côté Lanzmann-Wajcman, et on s'est beaucoup engueulé. Il était très en colère et son argument ultime a été : « Mais quand on te lit, en plus, on voit que tu as

du plaisir à écrire. » Il me dit : « Ça, c'est inacceptable. » Que lui dire, sinon : « Oui, tu as raison », car oui, il avait raison. Voilà le problème. Il le posait comme un problème éthique. J'ai parlé de Mallarmé, de Baudelaire, de Michaux, de Ponge. Il faut aussi parler de Kafka, le modèle absolu pour moi. Kafka décrit, dans son *Journal*, une rue, c'est la nuit et il y a une fenêtre allumée. Si on veut décrire cela, il faut dramatiser. Si on veut décrire un processus mortel, il faut savoir s'amuser. Écrire le deuil, par exemple, ce n'est pas être en deuil. C'est écrire le deuil, c'est-à-dire fabriquer une forme pour le deuil.

GUYLAINE MASSOUTRE — Cette brèche dans l'imperceptible, l'imprévu des images, contrevient-elle à ce que vous appelez « l'impouvoir » des peuples ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Le monde n'est fait que de censure et d'obstacles, de barrages et d'impasses. J'ouvre un livre sur Fra Angelico, et il y a une censure, c'est-à-dire qu'il ne faut pas représenter ces espèces de taches. Il y a une censure. Dramatiser, c'est dû au fait que le devenir-penser ne va pas sans prendre une hache et casser la porte fermée. D'où le côté dramatique, dramatisé, et ce mot de *malgré tout* qui revient : il faut faire les choses *malgré tout*. Voilà ce que j'admire tellement du texte de Henri Michaux sur le blanc, où il ne parle que de choses imperceptibles, mais il rend le blanc, ça devient une saga, il s'amuse. Il y a cet humour et ce plaisir de l'écriture que j'adore.

L'impouvoir, ce n'est pas tout à fait la même chose. On pourrait dire, pour simplifier, que ce que je construis à partir du deuil pour essayer de faire que l'abattement mélancolique soit révoqué, c'est de passer de « l'impouvoir » à « la puissance ». J'avais fait cette exposition autour de l'atlas. Atlas, à part que c'est une forme épistémologique, on pourrait dire épistémique, c'est aussi ce type qui a le ciel sur les épaules et que j'ai relié d'ailleurs à la figure du juste dans la tradition juive, qui est très importante pour Warburg et Benjamin ; c'est-à-dire l'homme qui porte toute la souffrance du monde sur ses épaules. C'était le thème de cette exposition, comment faire un savoir à partir des désastres ? D'où l'importance de Goya, etc. Mon prochain projet d'exposition s'appelle *Soulèvements*, au pluriel, c'est exactement ce geste, Atlas va prendre le monde et le jeter, et on va voir ce qui se passe. Soulèvements... —

1. Cet entretien a eu lieu le 12 novembre 2014 à Artexte, dans le cadre d'un séminaire donné par Georges Didi-Huberman, intitulé « Oscillation du chagrin. Roland Barthes devant la femme qui pleure », tenu les 11, 12 et 13 novembre 2014 et organisé par la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal. Nous remercions Anne-Marie Ninacs d'avoir rendu possible cette rencontre et Georges Didi-Huberman de l'avoir généreusement honorée.

Au feu de l'histoire

DOSSIER 

PAR GEORGES LEROUX

PENSER PAR LES IMAGES. AUTOUR DES TRAVAUX DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

sous la direction de Laurent Zimmermann

Éditions Cécile Defaut, 205 p.

DEVANT LES IMAGES. PENSER L'ART ET L'HISTOIRE AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN

sous la direction de Thierry Davila et Pierre Sauvanet

Les Presses du réel, « Perceptions », 363 p.

À la croisée de toutes les disciplines de l'image, au centre d'une constellation que chacun de ses livres contribue à enrichir, pivotant sur lui-même devant la multiplicité des objets que son travail ne cesse de reconfigurer, Georges Didi-Huberman paraît engagé dans une course que tout pourrait subitement exténuier. Mais c'est nous qui risquons à tout moment de le perdre, nous qui, nombreux et inquiets, le suivons et à qui cette course ne cesse d'ouvrir de nouveaux espaces. Modifier notre horizon, transformer tout ce qui dans la pensée est sollicité par l'image, bouleverser le regard, voilà ce qu'elle accomplit dans le mouvement même de son geste. Quand on pense que Platon, premier penseur de la *mimesis*, n'aura vu que les exemples simples et isolés des images qu'il place dans sa caverne – des ombres portées, des reflets, des peintures – et qu'entre lui et nous le monde de l'image reproduite s'est dilaté aux limites que l'inflation de la reproduction fait éclater tous les jours, on ne peut que mesurer le défi gigantesque que doit relever celui qui entreprend de penser l'image aujourd'hui. Didi-Huberman n'a cessé de le répéter : le paradigme de l'histoire de l'art a volé en éclats, mais c'était pour recréer un nouvel univers, à tous égards semblable à celui que dessine la nouvelle physique. Un monde infini de renvois et de surgissements, un déploiement tourbillonnant d'éclats, de survivances, de rappels, une explosion de figures inouïes emportées par la technologie et le destin de la création.

Cette œuvre n'est pas insaisissable pour autant, dans la mesure où elle accepte de se développer dans le discours d'une pensée qui cherche elle-même à saisir, à embrasser, à comprendre le monde qui déferle. Dans un texte à tous égards important qu'il a donné au collectif d'études sur son œuvre dirigé par Laurent Zimmermann, un texte intitulé « L'image brûle », Didi-Huberman a clairement identifié la tradition à laquelle il veut rattacher son travail, car il s'agit d'un travail et non pas d'une rhapsodie de projets singuliers ne communiquant pas entre eux : cette tradition est celle qui fut initiée par Walter Benjamin et Aby Warburg. Or, peut-on demander, qu'ont donc d'abord en commun ces deux figures solitaires de la pensée de la culture, sinon cette immersion dans le flux pluriel des méthodes, des perspectives, des objets ? Le pluriel n'est ici que l'index le plus manifeste d'une volonté de ne pas chercher un cadre dominateur et fermé pour comprendre la multiplicité du présent. Comme

Benjamin se déplaçant de la photographie à la littérature, comme Warburg lecteur exigeant des traces du passé dans l'œuvre du présent, Didi-Huberman pose le principe d'une brûlure de l'image, requérant du penseur contemporain « une poétique capable d'inclure sa propre symptomatologie ». Prenons à la lettre ce programme au sein duquel sont convoquées à la fois la pensée contemporaine de l'imitation – traversée de part en part par la question de la reproduction – et une esthétique de la beauté. Chacune de ces entreprises aborde les questions les plus essentielles de notre temps : d'abord celles de la vérité et de la simulation de l'image, du témoignage et de la manipulation, héritées directement de Platon, mais aussi celles de l'effet, de la souffrance, de la brûlure de l'image engagée dans une pragmatique universelle. La fantasmagorie évoquée par Benjamin trouve ici son déploiement le plus direct.

De ces questions, Didi-Huberman accepte de se faire le porteur lucide et généreux. Son œuvre est à la fois une description critique des mécanismes et des dispositifs et une lecture pathétique de tout ce qui dans l'image est rencontre de l'histoire et du traumatisme des victimes. Cela, il le partage surtout avec Benjamin, à qui il se relie par une passion de lecture du présent indissociable de la compréhension des traces des blessures. Quand il propose une « archéologie du savoir des images », faisant écho au travail de Michel Foucault, c'est d'abord pour inscrire ces questions dans une épistémologie complexe où quelques rares penseurs peuvent prétendre au statut de prédécesseur. C'est ce sentiment qui s'impose chez les lecteurs de Didi-Huberman, le sentiment d'une solitude de l'œuvre au sein d'une filiation pleinement assumée. Oui, il est seul devant cette masse incontrôlable que même Benjamin n'aurait pu imaginer, pour ne rien dire de Warburg fasciné par un « Atlas » reposant encore sur un monde fini. De cette solitude, toute l'œuvre de Didi-Huberman témoigne avec insistance : autant les travaux sur Warburg, marqués par le projet impossible de coïncider (*L'image survivante*, 2002), que l'immense série sur l'histoire (*L'œil de l'histoire*, tome I : *Quand les images prennent position*, 2009), une série ouverte et *a priori* inachevable. En proposant dans « L'image brûle » la parabole du phalène, Didi-Huberman donne à cette solitude tous les traits de l'éphémère et du pathétique dont son œuvre est imprégnée depuis le début.

Peut-on en tirer une consigne de lecture supplémentaire ? Au fétichisme du collectionneur d'images, facilement obsédé par l'impossibilité d'un regard exhaustif, ne faut-il pas substituer, « plus modestement », un regard adonné à suivre l'image, à se mettre en mouvement sur sa trace, à penser devant et derrière elle ? Succession d'émotions, que chaque livre de Didi-Huberman rend accessibles, jusqu'à ce moment où le phalène se consume dans la flamme de la chandelle, livrant ce reste de cendres comme dans l'œuvre de Claudio Parmiggiani (*Luce, luce, luce*, 1999), placée ici comme l'icône de cette consommation universelle, à la fois « tombeau de la mémoire » et flux vivant, dissémination infinie. Entre l'archive par essence « trouée », et souvent elle-même brûlée, et l'image présente faisant effraction dans le quotidien du langage, quelles passerelles peuvent encore être dressées ? Les lucioles de Pasolini, sources fugaces d'espoir politique, donnent à cette métaphore une part importante de sa vérité (*Survivance des lucioles*, 2009). On hésitera avant de poser dans l'œuvre de Didi-Huberman un privilège du passé sur le présent. Lui-même ne s'y risque pas, mais nous qui lisons d'un même souffle son émouvant récit de visite du crématoire d'Auschwitz (*Écorces*, 2011) et sa discussion de quelques archives photographiques en même temps que son essai sur le danseur Israël Galvan (*Le danseur des solitudes*, 2006), conjugaison impossible des blessures du passé et du traumatisme du présent, nous savons que la tension est ici le principe même de l'œuvre. Didi-Huberman cite la phrase de Benjamin : « *l'histoire de l'art est une histoire de prophéties* », dans laquelle nous pouvons entendre un appel à penser le destin de l'image. L'analogie entre le montage de l'atlas de Warburg et le *Livre des passages* de Benjamin montre « *une commune attention à la mémoire* ». Il en va de même pour cette rencontre quasi magique entre la dialectique des images chez Warburg et l'image dialectique de Benjamin : Didi-Huberman ne recule pas devant l'injonction de penser à son tour, et pour notre temps, l'historicité de l'image (*Devant le temps*, 2000). Entre la tragédie de la culture et la féerie du présent, comment continuer de parler ?

Dans l'œuvre myriadique de Didi-Huberman, cette injonction devient presque un impératif moral. La nécessité de reconnaître dans l'image autant le symptôme engageant une interprétation complexe qu'une connaissance susceptible de maîtriser, au moins en apparence, le flux chaotique du sensible, donne à ce programme une sorte d'urgence. Tous les livres de Didi-Huberman s'inscrivent dans cette responsabilité, et les contributions rassemblées dans les deux ouvrages collectifs cités en rubrique sont chacune le reflet qui renvoie à une facette de son travail. On lira particulièrement l'essai de Pierre Sauvanet (« *Georges Didi-Huberman philosophe ?* »), citant l'importante réflexion sur la méthode (*Images malgré tout*, 2003) : « *Comme les signes du langage, les images savent, à leur manière – tout le problème est là – produire un effet avec sa négation. Elles sont tour à tour le fétiche et le fait, le véhicule de la beauté et le lieu de l'insoutenable, la consolation et l'inconsolable. Elles ne sont ni l'illusion pure, ni la vérité toute entière, mais ce battement dialectique qui agite ensemble le voile avec sa déchirure.* » Philosophe certes, et au cœur du cyclone platonicien.

Le recueil préparé par Thierry Davila et Pierre Sauvanet nous invite à reprendre sur ces axes ce « *travail dialectique des images* » qui conjugue philosophie et disciplines de l'image : entre le visuel et l'image, catégories qui permettent de traverser l'écran kantien d'une synthèse programmatique du réel, se dessine un « *dépassement* » dans lequel Didi-Huberman inscrit les finalités ultimes de son travail. Parmi ces études, je voudrais retenir le texte magnifique d'Alain Fleischer (« *La main qui voit et la main qui entend* »), dans lequel on lira une suite de souvenirs amicaux qui accompagnent, dans un contrepoint personnel, le parcours dessiné par ces essais. Ensemble, ils rendent possible une lecture de l'œuvre de Didi-Huberman arrimée à ses principes fondateurs : revenons à ce texte de 2006, « *L'image brûle* », à ce regard porté « *là où ça souffre* », c'est-à-dire là où ça brûle, « *là où son éventuelle beauté réserve la place d'un "signe secret", d'une crise non apaisée, d'un symptôme* ». On aimerait pouvoir dire ici ce que représente ce signe, ce rapport à la forme, à son essence qui toujours se dérobe pour ne laisser derrière elle que des traces, des cendres. Les images sont-elles encore lisibles, alors que, livrées au chaos numérique, à l'inflation du virtuel, elles ont cessé de s'accumuler dans la fixité d'un passé pour acquérir désormais le statut d'un éternel présent disponible ? Didi-Huberman écrit que cela demandera un « *suspens, la mutité provisoire devant un objet visuel qui vous laisse interloqués* ». Or justement, cela ne cesse malgré tout de se produire, et tout en effet se tient dans ce *malgré* : malgré l'inflation, malgré la vocifération, malgré le mensonge et la réalité qui s'autopublicise à chaque instant, le travail dialectique est possible, il élabore sa critique, il propose son esthétique chaque fois particulière.

Si donc le phalène nous fournit l'allégorie de cet objet prodigieux, si la brûlure en constitue presque l'éthique, la leçon essentielle du travail de Didi-Huberman ne se trouve-t-elle pas dans l'exercice de ce « *suspens* », dans la sensibilité renouvelée à cette temporalité éphémère, chaque image s'approchant du « *feu de l'histoire* » au risque de sa propre consommation ? La question posée est obsédante : face au chaos des images, dans le monde et dans l'art qui est le monde selon toutes les ontologies qui cherchent à le saisir, que faire ? « *Que faire contre cette double contrainte qui voudrait nous aliéner à l'alternative de ne rien voir du tout ou ne voir que des clichés ?* » Il ne saurait être question de renoncer au langage, seul moyen d'engager l'explication. Notre époque, écrit encore Didi-Huberman, est celle de « *l'imagination déchirée* », elle exige de ses interprètes attentifs aux images un travail mettant en équilibre le projet explicatif et l'implication dans ce *pathos* moral qui est la souffrance du scandale et de la colère devant l'injustice et le mal. C'est à nouveau chez Benjamin que nous pouvons trouver l'expression de ce « *double exercice* » : écrivant au sujet d'August Sander, ne parle-t-il pas d'une observation rigoureuse, mais aussi « *tendre* » ? Que peut être cette tendresse sinon l'art mélancolique de l'attention à ce qui disparaît, de l'implication dans le travail de l'image que Didi-Huberman associe au travail d'Alfredo Jaar (*Lament of the Images*, 1999) ? Telle est la brûlure de l'image, tel est le destin du réel pulvérisé dans l'urgence, toujours déjà écartelé entre l'archive de vérité et la volonté d'intervenir. De cette tension radicale, la seule qui soit possible pour le travail sur l'image de notre temps, l'œuvre de Didi-Huberman est le témoin le plus juste, le plus nécessaire. †

Émotion et histoire

DOSSIER 

PAR SYLVANO SANTINI

SENTIR LE GRISOU
de Georges Didi-Huberman
Minuit, 112 p.

De la musique avant toute chose

— Verlaine

Didi-Huberman partage avec d'illustres prédécesseurs, Deleuze et compagnie, la particularité de nous agiter, de nous émouvoir avant de se laisser comprendre ou saisir entièrement par la raison. Comme je le dirais des poètes, il n'est ni difficile à lire ni abscons ; seulement, l'évidence de sa parole n'atteint jamais la lisibilité parfaite ou totale. Ce qui pourrait apparaître comme un défaut dans le travail de l'historien est en réalité la puissance d'une pensée qui ne se limite pas à l'espace d'un seul livre. Didi-Huberman fait œuvre, et c'est pourquoi son écriture déborde de toutes parts... et que les livres s'accumulent. Il faudrait proposer un montage de ses publications pour suivre le fil d'une pensée dont l'objectif ne se limite pas à établir des faits historiques ou à commenter des œuvres du passé, mais cherche à atteindre une vérité de l'écriture dans la durée.

ÉCRIRE

Historien de l'art soucieux des détails et des sources, Didi-Huberman est aussi un écrivain qui n'a peut-être pas le sens de la formule de Benjamin, ni encore celui de Foucault, qui n'a peut-être pas non plus l'effarante créativité conceptuelle de Deleuze et de Guattari, mais qui sait toutefois rythmer les mots et les images d'artistes, de cinéastes ou d'écrivains qui les ont, eux-mêmes, agencés dans leurs œuvres. Didi-Huberman est un penseur de notre temps, c'est-à-dire un temps du montage des archives : il jette les fragments d'œuvres du passé qu'il retient dans l'horizon futur du livre et de la lecture à venir. Son travail recouvre ainsi la thèse qu'il ressasse depuis un bon moment, en accompagnant, en redoublant, en réinventant les inventeurs de temps que sont les artistes, s'engageant avec eux dans une « politique de

la mémoire », s'exerçant à la survie des mots et des images du passé.

FIGURER

Dans *Sentir le grisou*, Didi-Huberman œuvre de nouveau avec Pasolini en commentant cette fois *La rabbia* (1963), film documentaire qui est un montage d'images de l'actualité accompagné de textes poétiques. Cette forme l'attire inmanquablement, car elle performe au présent un rapport affectif au passé en retenant des archives des morceaux épars que le poète et cinéaste recolle pour éclairer l'histoire autrement que sous les projecteurs des grands événements – les thèses sur l'histoire de Benjamin nourrissent toujours et encore la pensée de Didi-Huberman. Le contrepoint des mots et des images de *La rabbia* qui ressort dans son commentaire ne révèle pas seulement ce qu'on pourrait appeler vaguement le *punctum* des photographies du passé, c'est-à-dire les détails fortuits inaperçus d'un *ça a été*, il manifeste une rage qui est le signe d'un rapport trouble à l'histoire.

À première vue, la *rabbia poetica* de Pasolini n'a rien à voir avec le grisou qui a provoqué la mort de milliers de mineurs depuis le XIX^e siècle : affection ardente et fulgurante de l'âme et gaz inodore et invisible, la rage et le grisou sont des réalités étrangères. Pourtant, Didi-Huberman force leur rencontre pour émouvoir le lecteur. Il faut dire qu'il a d'abord abordé ces réalités séparément, dans un colloque nommé *Penser la catastrophe* et dans une conférence sur le documentaire poétique de Pasolini dans un théâtre. Pourquoi les a-t-il réunies dans un même ouvrage ? Il faut ajouter sans doute qu'il les a pensées en alternance au début 2013 et que le grisou apparaît dans les images du film de Pasolini, qui nous

montre les corps de mineurs italiens tués au travail. Ces explications circonstanciées ne sont pas satisfaisantes en soi, car ce qui explique fondamentalement la réunion de ces deux réalités réside dans la pensée par montage de Didi-Huberman, qui les agence dans l'écriture, à la manière un peu surréelle de l'atlas de Warburg. La résonance surréaliste est bien réelle et elle a été commentée par l'historien de l'art, mais ce qui est foncièrement en

dès lors que ce qui motive le montage de ces figures est la volonté de faire saisir l'extrême ténuité de certains faits, incidents ou drames destinés à l'oubli. Didi-Huberman nous en donne un exemple à partir de ses propres souvenirs d'adolescent lorsqu'il dit se remémorer très bien les quelques traces des gaz lacrymogènes de mai 1968 à Saint-Étienne et l'histoire de son grand-père déporté et envoyé dans les chambres à gaz d'Auschwitz-Birkenau, mais qu'il n'avait pas « *senti le gaz grisou du puits Charles à Roche-la-Molière* » à deux pas de chez lui le même mois et la même année, qu'il n'avait pas somme toute « *vu venir la catastrophe sociale qui, pourtant, se déroulait implacablement autour de [lui], sous [ses] yeux, sous [son] nez pour ainsi dire* ».

L'idée d'un rapport sensible à l'histoire se concrétise dans la forme rythmique des mots et des images : c'est dans l'énergie qui se dégage de leur contraste que l'œuvre fait sentir les dangers à venir.

jeu dans cette conduite de la pensée, c'est la transformation de ces réalités en images dans l'écriture, voire en représentations figurales, dont la forme n'est ni un contour ni un plan visible mais une expressivité propre. Et cette expressivité n'est rien d'autre qu'une énergie, celle explosive du grisou et celle irascible de la rage. Or, à la manière d'un transfert d'énergie, c'est dans le souffle de l'écriture qui rythme les textes et les images que ces figures se rencontrent et nous rendent sensible une idée.

SENTIR

Le grisou est l'émanation d'une substance qui devient manifeste dans les signes de sa perception sensible ; la rage, la manifestation affective et corporelle d'une réaction. Didi-Huberman les réunit pour exprimer l'idée d'un rapport dynamique, vif, à l'histoire. « *Sentir le grisou, comme c'est difficile. Comme c'est difficile, en effet, de savoir voir ce qui n'apparaît qu'à peine, de surprendre le frissonnement d'ails de l'oisillon quand passe le "mauvais air" – le mauvais temps – de l'histoire.* » La *rabbia*, elle, est une « vitalité désespérée » qui guide le « voir poétique » de l'histoire, de ce qui « nous emprisonne et nous détruit alentour ». La rage du poète est à la mesure du frissonnement de l'oisillon qui réagit au gaz : ce sont des signes du mauvais vent de l'histoire. On comprend

La catastrophe dont il parle – le licenciement « *à tour de bras* » des employés du puits Charles à Roche-la-Molière jusqu'à sa fermeture complète en 1983 – n'a rien à voir avec le coup de grisou de mai 1968, mais pourtant celui-ci la présage comme un mauvais augure. Je ne peux passer ici sous silence l'apparente facilité pour l'historien de recoller *a posteriori* des morceaux épars d'histoire pour en faire les sombres indices d'un futur antérieur. Mais il ne faut pas s'empresser, je crois, de lui jeter la première pierre, car l'idée qu'il essaie d'énoncer en montrant l'expressivité de ces figures ne concerne pas encore concrètement ce montage d'images du passé. Il faut comprendre d'abord que les détails ténus de l'histoire sont à la mesure du grisou, c'est-à-dire qu'ils enveloppent les corps, occupent tout l'espace, mais restent inodores, invisibles, inoffensifs avant qu'ils ne fassent pourtant tout exploser. Ils exigent en somme une fine sensibilité, celle de l'oisillon qui frémit dans les mines ou celle du poète qui s'enrage devant les images de l'actualité et de l'histoire. « *Plumage divinatoire* », « *rabbia poetica* ». À l'aide de ces figures, Didi-Huberman nous met sous les yeux une sensibilité à ce qui est quasi imperceptible, aux incidents inframincés qui ont maillé les fragments de la vie commune. Et s'il insiste autant pour la faire apparaître, c'est qu'il y reconnaît sa propre sensibilité d'historien qui trouve, dans les archives, les détails du passé qui annoncent l'avenir.

CHANTER

« *C'est le contraste, c'est la différence qui rendent les choses visibles et les rendent à leur puissance critique dans le présent de leur "connaissabilité". Comme si, pour comprendre notre propre passé, il fallait savoir reconfigurer le présent par un remontage anachronique fondant sur*

L'autrefois son propre souci quand à l'avenir, ce savoir particulier inhérent à l'acte de sentir le danger ». Pasolini est anachronique dans la forme même de son documentaire, où il accompagne le montage d'images de la bombe atomique et autres affaires du xx^e siècle d'un chant lyrique qui épouse la prosodie de Pétrarque.

L'idée d'un rapport sensible à l'histoire se concrétise dans la forme rythmique des mots et des images : c'est dans l'énergie qui se dégage de leur contraste que l'œuvre fait sentir les dangers à venir. En remontant rageusement les archives du passé, *La rabbia* parvient à « faire "chanter" » les vérités essentielles de l'histoire. J'ajouterais ici « scandaleusement », en suivant la connotation évidente de « faire "chanter" ». N'est-il pas scandaleux en effet qu'un historien encense la « "vérité musicalisée" » de l'histoire, la « prosodie de la condition humaine », le message indéchiffrable « depuis ce qui meut un corps », plutôt que de louer la recherche de « l'idéal d'une omnilisibilité de type sémiologique » ? « Essayez donc de chanter et de mémoriser un passage de Kant ou de Hegel, pour voir », dit-il en provoquant évidemment ses lecteurs. Mais il faut bien lire, car tout se passe dans l'écriture. L'énoncé qui scelle la provocation « pour voir » a aussi le sens de « ce qui fait voir ». Or, à la provocation se superpose une proposition qui met en doute la capacité des grands textes philosophiques à mettre sous les yeux les vérités essentielles, comme si

d'images du passé, pourtant bien rythmés et contrastés, arrivent à nous toucher sans porter en eux le sens de l'histoire. Qu'est-ce qui caractérise alors un montage d'images divinatoire ? Les dernières pages de *Sentir le grisou* consacrées au « cinéma de poésie » de Pasolini offrent une réponse décisive : le montage des images doit se plier à une « politique de la mémoire » qui se caractérise par usage non conformiste du « patrimoine du passé ». Ce qui signifie qu'il faut éviter de les figer en les moulant dans le langage codé des symboles.

L'émotion qui émane du montage doit être suscitée par la puissance des images elles-mêmes, et non par la force éculée de schémas habituels et normalisés. C'est pourquoi Didi-Huberman suggère avec Pasolini que les images sont des « syntagmes vivants », et qu'elles doivent être traitées en tant que telles, c'est-à-dire comme « énergie vitale », « confrontée[s] directement à la disparition des choses ou des êtres ». En somme, le remontage des images s'adresse directement aux émotions lorsqu'il opère sous le rythme contrasté de la vie et de la mort, plutôt qu'en se drapant dans les procédés consensuels et uniformes de la signification. La réalité meurt d'être décomposée en images mais reprend vie grâce à la forme mouvante du montage. Ce phénix cinématographique est figuré par Didi-Huberman dans la comparaison que fait Eisenstein entre le montage et Dionysos, dont le corps déchiré en morceaux épars se remet à danser

au-delà de la mort pour « nous émouvoir » : « C'est, en somme, comme s'il revenait au montage de prendre acte de la mort pour la démonter en remontant la vie même, c'est-à-dire instaurer quelque chose comme une forme de survivance. » À défaut de nous faire comprendre comment déchiffrer clairement et distinctement, dans les *images-survivance* du passé, les signes des dangers à venir, *Sentir le grisou* plaide en faveur de la reconnaissance émotive de leur énergie vitale.

La réalité meurt d'être décomposée en images mais reprend vie grâce à la forme mouvante du montage.

leur absence de musicalité nous laissait *insensibles* au grisou de l'histoire.

ÉMOUVOIR

« Les images, comme ces oisillons, servent aussi à cela : à voir le temps qui vient. À démonter le présent en remontant le passé, en délivrant quelque indice pour le futur. » Mais comment ce remontage peut-il être l'indice d'une « vérité essentielle » ? Affirmer simplement qu'il doit nous émouvoir n'est pas une réponse satisfaisante, car on peut imaginer aisément que de nombreux montages

Généralement oubliés du champ théorique, le « cinéma de poésie » de Pasolini et plus encore sa sémiologie hérétique qui soutenait un contact immédiat avec la réalité retrouvent une mobilité et nous émeuvent dans l'écriture de Didi-Huberman. C'est que l'historien en rythme les mots et les images avec celles d'autres artistes, poètes et cinéastes, comme il le fait ailleurs, dans ses autres ouvrages. Au-delà donc du commentaire sur *La rabbia*, *Sentir le grisou* nous apparaît comme un fragment d'une longue leçon encore inachevée sur l'approche de l'histoire qui délaisse l'univers du discours raisonné et consensuel pour adopter celui de l'affect. L'homme qui écrit habite en poète. ⊥

Sauver les peuples

PAR JULIEN LEFORT-FAVREAU

PEUPLES EXPOSÉS, PEUPLES FIGURANTS. L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 4
de Georges Didi-Huberman
Minuit, « Paradoxe », 288 p.

QU'EST-CE QU'UN PEUPLE ?
d'Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler,
Georges Didi-Huberman, Sadri Khiaï, Jacques Rancière
La fabrique éditions, 124 p.

« *Les images, comme les mots, se brandissent comme des armes et se disposent comme des champs de conflit. Le reconnaître, le critiquer, tenter de le connaître aussi précisément que possible, voilà peut-être une première responsabilité politique dont l'historien, le philosophe ou l'artiste doivent assumer les risques et la patience.* » Didi-Huberman place l'ensemble de la réflexion de ce quatrième volume de la série *L'œil de l'histoire* sous les auspices de cette injonction éthique. Sa démarche semble en effet naître d'un désir de compensation symbolique : il s'agit de redonner aux peuples qui sont privés d'images la capacité à s'inscrire et à figurer dans l'histoire. Didi-Huberman met en lumière une forme de déficit de représentation, celui-là même que Walter Benjamin pointe dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, dont une citation est placée en exergue de *Peuples exposés, peuples figurants* : « *Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms que celle des gens reconnus...* »

Didi-Huberman soumet sa pensée à l'exigence de trouver dans les images – ou même plus largement dans l'art – « *la parole des sans-noms, l'écriture des sans-papiers, le lieu des sans-logis, la revendication des sans-droits, la dignité des sans-images* ». Les images deviennent ici, sous son regard et sa plume, un document à observer, non pas passivement, comme on le ferait avec une archive inerte, mais bien comme la possibilité d'« *organiser le pessimisme* » et d'« *exposer les peuples malgré tout* ». Cet ouvrage qui commente longuement les œuvres de Courbet et de Goya, les photographies de Philippe Bazin, les films de Pasolini ou du cinéaste chinois Wang Bing investit un paradoxe : comment sont représentés les peuples qui n'ont pas droit à la représentation ? « *Où trouver l'archive de ceux dont on ne veut rien consigner, ceux dont on veut quelquefois tuer la mémoire elle-même ?* »

L'interrogation de Didi-Huberman sur le rôle des images dans la survie d'une mémoire précaire – ou plus encore, précarisée par le fascisme, le biopouvoir ou l'avancée fulgurante du capitalisme en Chine – concerne très précisément

l'articulation problématique entre esthétique et politique. Plutôt que de les penser de manière disjointe, Didi-Huberman nous rappelle avec acuité la manière dont le spectateur peut se figurer un devenir politique à travers les images qu'il perçoit, perception sensible qui peut également induire des actions politiques. Patiemment, il détaille et commente une soixantaine d'images : ici, des nouveaux-nés ou des vieillards, prisonniers des institutions de santé et réunis en *communauté des visages* sous l'objectif de Bazin ; là, un *homme sans nom* errant en Chine figuré par Bing, réincarnation du chiffonnier benjaminien ou du flâneur baudelairien, qui glane des bouts de bois, « *façon de dire que l'humanité a des biens communs dont le capitalisme veut faire [...] des biens privés* » ; ou encore, les miséreux de Pasolini qui transforment leur pauvreté en force révolutionnaire, d'autant plus révoltés qu'ils sont porteurs d'une culture populaire (ouvrière, sous-prolétarienne, paysanne) en train d'être anéantie par les fascismes de Mussolini ou du néo-capitalisme. À propos d'une stupéfiante photographie attribuée à Adolphe-Eugène Disdéri figurant une douzaine d'insurgés pendant la Commune, Didi-Huberman souligne qu'il ne s'agit pas de se satisfaire de l'impuissance du peuple, mais plutôt d'observer la perpétuation de la communauté des Communards par leur trace photographique. À coup de longues et abondantes citations, commentant longuement les œuvres de ces artistes qui exposent des peuples opprimés et résistants, convoquant une foule d'écrivains et de penseurs, Didi-Huberman finit par brouiller les partages entre objet et méthode, entre création et critique. La réparation symbolique est double : parler pour et avec les vaincus par l'entremise de la parole et des images de ceux qui ont voulu parler pour et avec les vaincus.

LE PEUPLE DÉSORDONNÉ

Ce déficit que Didi-Huberman tente de combler a tout à voir avec le double sens du mot *représentation* : la représentation comme *figuration* ou comme *mandat*. Cette tension, qui travaille *Peuples exposés, peuples figurants*, est évoquée

avec force dans le texte « Rendre sensible » paru dans le collectif *Qu'est-ce qu'un peuple ?*. L'injonction éthique qui habite le premier livre trouve ses ramifications dans ce second texte, cette fois dans le cadre d'une réflexion sur la démocratie. Pour le dire simplement : être un sujet de l'histoire, c'est être un sujet *représenté*, dans les deux sens du terme. Cette manière de dire que les images ne sont pas idéologiquement neutres parce qu'elles reconduisent ou contredisent la place des sujets à la fois dans l'ordre du discours et dans l'espace démocratique semble fort proche de la pensée de Jacques Rancière, qui participe d'ailleurs au même ouvrage collectif.

Dans un texte consacré au film *L'Anglaise et le Duc* d'Éric Rohmer intitulé « Le cinéaste, le peuple et les gouvernants », d'abord publié dans un quotidien brésilien en août 2001, puis repris dans *Chroniques des temps consensuels* (2005), Rancière accuse le réalisateur d'être « *trop conforme* » à l'esprit du temps, en reléguant le peuple à une toile de fond dans ce film sur la Révolution française. Si « *toutes les scènes d'extérieur et en particulier les scènes de foule [ont été] tournées en studio devant un fond neutre* », pour être ensuite incrustées dans un décor peint, c'est non seulement pour des raisons basement matérielles, afin d'économiser une onéreuse reconstitution historique, mais aussi parce que cela permet à Rohmer de « *mettre le peuple en scène et de le remettre à sa place* ». Le dispositif visuel de *L'Anglaise et le Duc* serait une allégorie d'une « *mauvaise* » politique, là où le peuple anonyme réclame « *abusivement* » le droit d'être un peuple politique. Ce que Rancière pointe, c'est bel et bien l'idée que les images, comme l'ensemble des productions artistiques, ne sont pas détachées de l'idéologie et qu'elles peuvent même parfois présenter une version inversée du réel. Ce faisant, il ne dénie pas le pouvoir émancipateur des images. Les images peuvent résister – simplement, pas celles de Rohmer qui, en épousant le point de vue des contre-révolutionnaires d'hier, joue le jeu des oppresseurs d'aujourd'hui.

Preuve d'une parenté entre les penseurs, Didi-Huberman, dans « Rendre sensible », va jusqu'à faire jouer la division de Rancière entre police et politique (qui, selon les textes, prend la forme d'une opposition entre ordre et désordre, entre consensus et *dissensus*, entre les appareils oppresseurs et le peuple) pour proposer la rencontre d'un rapport sensible et dialectique aux images. En somme, l'esthétique est un champ traversé par le *polemos*, au même titre que le politique. Reprenant à son compte une citation de Maurice Blanchot sur la « *présence du peuple, non comme l'ensemble des forces sociales, prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans sa déclaration d'impuissance* », Didi-Huberman met au point une méthode modeste devant les objets esthétiques dont il se saisit, tel Rancière qui selon lui privilégie une « *approche descriptive autant que problématisée* », afin d'être attentif aux manifestations sensibles de l'impuissance du peuple. Certaines œuvres (celles d'Agee et d'Evans pour Rancière – celles de Pasolini, de Goya pour

Didi-Huberman) ont la particularité de figurer un univers sensible inédit, ou plus encore, de provoquer chez le spectateur une nouvelle configuration de son univers de perception par l'exposition des peuples souffrants, assujettis à des situations historiques qui menacent leur existence. Ces images suscitent des « *émotions dialectiques* », expression d'un conflit entre le sensible et l'intelligible, entre la connaissance empirique dont les documents sont porteurs et les affects qu'ils provoquent. Le « *rendre sensible* » qui donne son titre à ce petit texte désigne la manière dont les images ont le pouvoir de produire une forme spécifique d'empathie. Le spectateur, « *rendu sensible* » à l'histoire des peuples opprimés, peut ainsi lire les images avec une attention accrue à l'histoire, manière de la rendre intelligible à même les affects qui la composent.

C'est une conception fondamentalement hétérogène de l'esthétique et du politique que Didi-Huberman met en place. Le mot *peuple*, si souvent mis à distance, est au cœur de cette entreprise qui vise à comprendre le rôle des images dans le fonctionnement désordonné de la démocratie. Comme le souligne Rancière dans son court texte du collectif *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, si le mot *populisme* a si mauvaise presse, c'est principalement parce qu'il traduit une haine de la démocratie, qu'il réitère la bonne vieille méfiance à l'égard des foules hystériques. Il s'agit, pour Didi-Huberman, de déjouer ce fantasme d'ordonnement, en *dialectisant le visible*, en fabriquant de nouvelles images qui conjoignent l'émotion et la pensée. Si une *doxa* bien-pensante affirme parfois qu'il y a trop d'images, Didi-Huberman, pour sa part, en appelle à une prolifération de ces images desquelles jaillissent des éclats d'espérance révolutionnaire.

Rancière ne cesse, depuis plus de quarante ans, d'écrire que si l'art a une portée politique, c'est dans sa manière de reconfigurer le partage du sensible, d'induire des manières de faire en infléchissant les manières de dire – qu'il faut énoncer l'égalité pour la réaliser en actes. Didi-Huberman ne fait pas autre chose lorsqu'il convoque des centaines d'images de peuples relégués au rang de figurants de l'histoire. « *Une représentation des peuples redvient possible à partir du moment où l'on accepte d'introduire la division dialectique dans la représentation des pouvoirs* », écrit-il dans « Rendre sensible ». Les images, comme les textes, rendent sensibles des formes de vie et ont comme capacité démocratique intrinsèque de ne pas s'adresser uniquement aux spectateurs patentés. Didi-Huberman ne présuppose pas des compétences de lecture des images. Cette démocratie de l'art observée par Didi-Huberman et Rancière est un horizon de pensée où les images ont des vertus réparatrices, où les mots sont émancipateurs, où les émotions démocratiques appartiennent en propre aux peuples désordonnés et où, tristement, la voix des peuples impuissants reste trop souvent illégitime et demeure au seuil d'une authentique politique des précaires. ⊥

Voir l'hystérie

PAR PIERRE LAVAUD

INVENTION DE L'HYSTÉRIE. CHARCOT
ET L'ICONOGRAPHIE DE LA SALPÊTRIÈRE

de Georges Didi-Huberman

6^e édition, revue, corrigée et enrichie d'une postface
de Georges Didi-Huberman, Macula, 456 p.

*Le visible a une manière bien
à lui d'entrelacer l'ineffaçable
des angoisses avec leur
maîtrise même.*

— Georges Didi-Huberman,
Invention de l'hystérie

Invention de l'hystérie, premier ouvrage de Didi-Huberman, trouve son origine dans un choc. Choc de la rencontre que l'auteur fait avec « quelques photographies énigmatiques », issues de *La nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, étude clinique constituée sous l'égide de Charcot en 1888. Choc affectif autant qu'esthétique. Ces photographies qui semblaient porter la douleur de femmes résonnent comme des « cris entendus au présent, imaginés au passé ». Ce choc constitue l'apprentissage d'un regard : c'est par cette rencontre que Didi-Huberman s'approprie la question du « symptôme », « sa voie royale d'analyse de l'œuvre d'art » : « tout mon travail y a pris sa route, [...] sa décision qui emporta tout le reste. »

Invention de l'hystérie, c'est aussi la rencontre d'un homme, Charcot, grand médecin de son temps, avec ces hystériques, ses hystériques, patientes atteintes d'un mal qui marqua toute la fin de son œuvre.

L'HYSTÉRIE, UNE PATHOLOGIE AUX ORIGINES MYSTÉRIEUSES

L'hystérie est une pantomime à l'œuvre dans de grands paroxysmes. Un ensemble protéiforme de symptômes qu'aucune classification n'avait pu regrouper avant Charcot. Douleur exquise au cœur du discours scientifique, elle opère comme une effraction dans le champ discursif d'un siècle positiviste où tout s'énonce.

Maîtresses d'erreurs, sirènes au chant trompeur, les femmes qui en étaient atteintes empruntaient leurs

symptômes aux autres pathologies. Corps désarticulé, tronc raidi en arc opisthotonique, ces symptômes d'emprunt s'accompagnaient de douleurs réelles : le livre de Didi-Huberman est conçu comme un vaste « travail d'archives de toutes ces douleurs passées ». L'hystérie était perçue comme une maladie exclusivement féminine et fut longtemps considérée comme la maladie des origines de l'homme. Une « suffocation de la matrice » qui figure dans le *Traité des femmes* d'Hippocrate : « Quand la matrice est au foie et aux hypochondres, le blanc des yeux se renverse, la femme devient froide et même quelquefois livide. Elle grince des dents, la salive afflue dans sa bouche et elle ressemble aux épileptiques. »

Léthargie, catalepsie, somnambulisme ; tour à tour lascive, extatique, toujours tourmentée, elle affiche un comportement séducteur, une coquetterie extrême, puis une angoisse soudaine, des hallucinations. L'hystérie était la *bête noire*, telle que Freud la nommait, écrit Didi-Huberman ; *bête noire* que les hommes ont poursuivie et qu'il convenait d'enfermer dans le champ étroit du discours scientifique, d'où sans cesse elle s'échappait. « Dix mille fois l'hystérie aura été nommée, dé et renommée » ; le polymorphisme des symptômes l'amenait hors de portée des certitudes nosographiques. La toute-puissance du Voir était prise en défaut.

Mais il fallait que le mécanisme de ce corps, habité par une folie qui n'en était pas vraiment une, se dévoile. Que du pantin on pût voir les articulations, que la Nature brute triomphe.

Quand Charcot prend en charge le service des femmes convulsionnaires, il est auréolé de l'immanence du Savoir médical et considéré comme le Maître de l'observation scientifique et de l'expérimentation.

Au sein de ce service, épileptiques « vraies » et hystériques se mélangent. Toute la fin de son œuvre est vouée à la tâche de graver l'hystérie dans le marbre où sont inscrites les pathologies académiques. Les reliefs de ce travail plein de contradictions et de cheminements souterrains transforment ceux qui en font l'exégèse en lecteurs « *diplopiques* » (Gauchet et Swain, *Le vrai Charcot*, 1997).

Quand Charcot prend en charge le service des femmes convulsionnaires, il est auréolé de l'immanence du Savoir médical et considéré comme le Maître de l'observation scientifique et de l'expérimentation.

Freud, élève et traducteur de Charcot, consolide ce qui va devenir sa légende : « *Ce n'était pas un homme de réflexion, un penseur ; il avait la nature d'un artiste ; il était, pour employer ses mots, un visuel, un homme qui voit* » (*Résultats, idées, problèmes*, I, 1890-1920).

LE VOIR PHOTOGRAPHIQUE

Il y a quelque chose d'un projet évangéliste chez Charcot, qui énonce : « *Voilà la vérité. Je n'ai jamais dit autre chose ; je n'ai pas l'habitude d'avancer des choses qui ne soient pas expérimentalement démontrables... je ne suis absolument là que le photographe ; j'inscris ce que je vois...* » (*Leçons du mardi à la Salpêtrière*, 1888-1889).

L'usage de cette nouvelle technique qu'est la photographie était l'une des innovations techniques de Charcot dans l'art de l'observation clinique. La photographie qui transforme la trace en symbole fige le cri hystérique dans un mutisme argentique, elle assujettit les corps dans une effraction jusqu'aux limites de l'impudeur. C'est ainsi que les hystériques empruntent au destin des Propérides, ces femmes aux multiples vices changées en statues d'ivoire dans les *Métamorphoses* d'Ovide. C'est la « *violence du voir dans sa prétention scientifique* ». Les corps vivants sont acculés au décor, soumis à l'effet de

claustration, tentant de réagir à leur manière à cet espace et projetant ainsi leur propre originalité là où ne devait apparaître que la substantivation d'un état pathologique : non pas une femme, avec sa personnalité, son histoire, mais l'Hystérie. Les photographies des hystériques révèlent la déroute de tout projet qui consiste à rendre compte des mouvements de l'âme en la figeant au corps.

Didi-Huberman commente le mouvement triomphal du discours scientifique face au corps, dont le mécanisme se dévoile. Avec la méthode anatomoclinique, chaque symptôme est relié à une lésion qu'il s'agit de déceler. C'est le temps naissant de l'immanence du savoir médical, de la nature brute qui triomphe. La Salpêtrière devient une « *grande manufacture d'images* ».

L'expérimentation et la spéculation se répercutent alors dans le champ de l'imaginaire. La voix de Charcot s'impose dans le dialogue incessant de l'Art et de la Science : « *La science et l'art, loin de se nuire, sont rattachés l'un à l'autre par de secrètes et étroites affinités* » (Charcot et Richer, *Les difformes et les malades dans l'art*, 1889). Rapport fécond, complexe, fait de contestations et d'envies mutuelles. Charcot signe ainsi avec Richer *Les démoniaques dans l'art* (1887). Dans ce projet d'orientation volontairement réaliste, son discours médical tente d'imposer le Vrai dans la représentation de la Nature au discours narratif et, plus encore, aux peintures, de Raphaël à Rubens. Désir de supplanter, orgueil de posséder la parole. S'il convient de respecter une certaine grammaire de l'esthétique dans la représentation, l'image doit aussi répondre au langage qui la décrit. Charcot fixe les conditions de représentation de l'angoisse plus qu'il ne s'en fait l'interprète, et l'hystérie devient « *une douleur mise en contrainte d'être inventée* ».

Mais le voir est mis en échec. Si la méthode anatomoclinique lui apparaît d'abord « *indispensable pour sortir du chaos des notions vagues* » (Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*), de nouvelles observations d'hystériques rendent les premières conclusions peu opérantes.

LE VOIR PERFORMATIF

Pour élucider le processus d'élaboration des symptômes hystériques, Charcot multiplie les approches, les hypothèses, les questions. Il utilise l'hypnose dans ses leçons cliniques : la malade endormie d'un sommeil hypnoïde adopte les gestes et les comportements que la voix de son maître lui impose. Elle est au diapason. Charcot parvient *en virtuose* à reproduire chez ses malades endormies une paralysie séquentielle, segment par segment, provoquant leur apparition, puis leur disparition. Il devient le maître de l'unité rythmique : « *La suggestion hypnotique lui permettait de faire, refaire ou défaire, à volonté.* » L'hystérique se transforme en œuvre d'art, corps plastique que Charcot façonne à son insu. L'hystérie, perméable, plastique, malléable au travail du regard qui l'observe, adopte le champ de celui-ci. Elle

emprunte au discours médical. Elle mue à mesure... Évanescence extraction de la pierre marmoréenne, qui finit par fissurer la pierre. Face à l'œuvre de raison, quelque chose de la diversité du Voir bute contre la propension à la souveraineté narrative. *Invention de l'hystérie* est l'histoire d'un mirage, d'une erreur, d'une méprise. Le voir, floué par ce qu'il pensait saisir. C'est l'impossible rencontre, sans cesse repoussée, du Voir et du Savoir. Il a fallu aller porter le regard ailleurs.

À travers le prisme de la clinique de l'hystérie, Didi-Huberman perçoit le « *modèle symptomatologique le plus pertinent de la "dialectique du monstre"* » de Warburg (*L'image survivante*). Et dans cette dialectique, il voit « *les mouvements de création artistique* », mais aussi les compulsions d'autodestruction « *à l'œuvre dans l'exubérance même des formes* ». Le symptôme, pour l'essayiste, est devenu une cohue de mouvements contradictoires, « *l'amas de serpents mouvants dont on serait bien en peine de fixer – comme dans le tableau de Charcot – l'abscisse et l'ordonnée* ». Paradoxe de mouvements, coexistence de gestes contraires, présence instantanée d'instances opposées, le symptôme hystérique est ce qui fait conflit, collusion. On est loin de la synthèse et du symbole. L'histoire de l'Art met en lumière plus de paradoxe que de synthèse : le « *symptôme se rapproche de l'image et par extension, l'hystérie de l'Art* ».

Charcot a-t-il été le précurseur de Warburg, qui possédait au sein de sa bibliothèque deux ouvrages du maître de la Salpêtrière et de son élève Richer ? L'emploi de la photographie, la constitution d'une iconographie, l'observation des représentations figuratives de l'angoisse, l'analogie des Ménades dionysiaques repérées par Warburg et des hystériques croquées par Richer le laissent penser. Faire l'analogie entre Warburg et Charcot, c'est opérer un transport d'horizon mental qui peut interroger. Mais Didi-Huberman refuse d'y voir autre chose qu'une opposition de fond : le terrain de cette rencontre « *s'écroule à chaque nouveau pas* ». En effet, selon Warburg, « *la rationalité des sciences de la nature élimine la causalité mythologique* » (*Le rituel du serpent*, 2011). L'apport de Warburg est donc de rechercher la « *matrice qui imprime dans la mémoire les formes expressives de l'émotion intérieure* », matrice qu'il situe « *dans les régions des fureurs orgiaques collectives* ». Loin de la contemplation esthétique distanciée et de surface, c'est un instinct primordial qu'il faut mettre à jour dans l'œuvre. C'est l'émergence d'une mémoire derrière la forme, d'un voile derrière le voile : l'ordre du visible éclairé d'étrangeté. Face à la trivialité de la réalité s'opère ainsi une transcendance du réel, de son étrangeté irréductible d'où sont issues « *les vibrations de l'âme, perpétuées de siècle en siècle* ».

Quant à Charcot, il tente au contraire, face à « *l'amas de serpents* » des symptômes hystériques, de faire la synthèse, l'esquisse de son tableau classique, la Grande Hystérie. Tandis que pour Warburg, l'important est de

repérer la ligne de partage, l'échancrure dans l'image, afin qu'éclate ce tableau classique, et qu'il soit possible de pénétrer « *dans les régions des fureurs orgiaques collectives* »

VOIR SÉMINAL

Charcot s'obstine pourtant dans ses tentatives d'ouvrir une lucarne de sens dans le chaos des symptômes hystériques. En « *mutation insensible, à l'épreuve d'une réalité qui s'oppose à ses premières conclusions* », sa pensée évolue loin de l'inertie dogmatique dont on la revêt. Il s'inspire des travaux de son élève Janet et finit par concevoir le traumatisme psychique comme l'élément primordial dans l'apparition des symptômes hystériques. Des représentations inconscientes sont à l'œuvre dans la production du symptôme. Le symptôme en tant qu'« *idée fixe, obsédante, dont le moi n'avait pas*

Invention de l'hystérie
est l'histoire d'un mirage,
d'une erreur, d'une méprise.
Le voir, floué par ce qu'il
pensait saisir. C'est
l'impossible rencontre,
sans cesse repoussée,
du Voir et du Savoir.

conscience mais qui paralysait l'acte volontaire toujours nécessaire pour réveiller un souvenir » (Gauchet et Swain, *Le vrai Charcot*). Il faut aller rechercher dans l'histoire du sujet, dans les remous de ses souvenirs. C'est l'invasion inopinée d'un Autre comme un paysage invisible dans l'œuvre. Il y a quelque chose dans l'âme comme un monde intérieur avec ses règles, ses lois, ses actions, et Charcot finit par l'entrevoir. Son œuvre aboutira quelques années plus tard au vaste bouleversement de la conception du psychisme humain.

Didi-Huberman nous invite à penser ce qui se dérobe dans l'image ; il met en lumière l'artéfact de l'image censée inventer le réel. Le voir pour Didi-Huberman a visée d'expérience, non de performance. Il touche aux limites inhérentes à l'étude du comportement humain : l'hystérie a entraîné le clinicien dans le champ du regardeur, celui dont le regard façonne ; le regardeur fait l'œuvre, mais l'œuvre se fait à son insu. ┘

Parabole du funambule

PAR ALEXIS LUSSIER

SUR LE FIL
de Georges Didi-Huberman
Minuit, 91 p.

Il y a une sagesse du funambule qui lui vient, peut-être, du fait qu'il s'expose volontairement au péril alors même que rien ne l'y oblige. C'est une folie. Et pourtant quelle rigueur ! Quelle sagesse ! Combien de temps faut-il passer sur le fil pour atteindre l'équilibre et l'intelligence de la démarche ? Pour vaincre la peur, le vide, le vertige non pas seulement des hauteurs, mais de la mort elle-même ? « *Là-haut, durant la longue accoutumance à son nouveau territoire, le funambule se sent seul. [...] Il mesure l'espace, palpe le vide, pèse les distances, surveille l'état des choses, en fixe la place. Il savoure sa solitude en tremblant : il sera funambule s'il passe, il le sait.* » C'est en ces termes que Philippe Petit (dans *Traité du funambulisme*) décrit la sagesse paradoxale du funambule ; son étonnante obstination à vouloir passer au travers de l'immensité du vide (qui l'entoure) sur la ligne la plus étroite (où il se tient en équilibre). Le 7 août 1974, Philippe Petit a réalisé une traversée bouleversante au sommet des deux tours du World Trade Center, à New York, sans aucun dispositif de sécurité. Une traversée, d'ailleurs illégale, parfaitement « gratuite », pourrait-on dire, qui devait plonger dans la consternation et l'ébahissement les policiers, mi-furieux mi-fascinés, qui l'attendaient à l'autre bout du fil : « *L'officier Meyers et moi observions le funambule dansant. Il dansait plus qu'il ne marchait. Environ à mi-chemin entre les tours, il nous a vus et s'est mis à sourire et à rire. [...] Je savais que je voyais quelque chose que je ne verrais pas deux fois* » (Extrait du documentaire *Man on Wire*, 2008).

L'exploit de Philippe Petit, capable de jeter en émoi les policiers de New York, parfaitement impuissants à le rejoindre sur le fil pour l'arrêter, a quelque chose de l'affirmation sublime, je dirais, de « l'art pour l'art », mais porté à un tel point d'intensité que cet hymne à la beauté et à la liberté de l'artiste, là où il affirme, plus que quiconque, sa *souveraineté*, se mêle à l'insolence rieuse de celui qui, pour reprendre l'expression fameuse de Bataille, a fait de sa vie « *une pratique de la joie devant la mort* ». C'est-à-dire rien de moins que l'issue fatale que le funambule ne cesse de défier scandaleusement, le « *risque obscène* », dit Philippe Petit, alors même qu'il continue

d'avancer au-dessus du vide. Mais la sagesse du funambule ne réside pas dans l'issue de son geste, ou de son destin, que l'on imagine fatal, et encore moins dans le moment inéluctable, d'insouciance liberté, où il décide de s'avancer sur le fil. Sa sagesse semble plutôt se dérouler, pas à pas, dans le temps rythmé de sa progression qui le porte d'un point à un autre. Droit et obstiné, seul entre deux immensités qui l'aspirent, il avance sur un chemin qui, de se résumer à une rigoureuse « ligne droite », n'en est pas moins d'une étourdissante complexité : « *Tenir sur un fil n'est rien, écrit Philippe Petit, mais [...] rester droit et obstiné dans notre folie de vaincre les secrets d'une ligne est pour nous, funambules, la force la plus précieuse.* »

Qu'ont en commun le funambule et les artistes contemporains dont nous entretient Didi-Huberman dans *Sur le fil* ? N'est-ce pas l'obstination à vaincre les secrets d'une ligne, capable à tout moment de se briser, de se diviser, et donc de perdre celui qui s'efforce de maintenir au-dessus du vide le fil de sa propre démarche ? N'est-ce pas, aussi, la solitude de l'artiste qui doit tirer entre lui et le monde, entre le monde et le monde de l'art, des continuités, des correspondances, elles-mêmes faites de ruptures et de discontinuités ? Un peu comme le « *danseur des solitudes* », comme le dit ailleurs Didi-Huberman. Celui qui offre des « *paradoxes jetés en bouquet* », des gestes, des multiplicités, que rien ne pourrait, ni ne devrait, réduire à une posture unique, un arrêt sur le fil (voir *Le danseur des solitudes*) ? En publiant, dans *Sur le fil*, deux textes de circonstance, l'un sur Pascal Convert, l'autre sur Steve McQueen, Didi-Huberman nous invite à réfléchir sur la démarche des artistes qui, funambules à leur manière, tracent un chemin que l'on dirait plein de solitude – car c'est dans la solitude que viennent se jouer les continuités, les correspondances, mais aussi les ruptures et les discontinuités. Cela se joue au-dessus de l'inquiétude historique, pour Pascal Convert, dont le travail *tisse*, au-dessus des gouffres de l'histoire, des lignes de visibilité, des traits de mémoire. Cela se joue aussi au-dessus d'un monde en guerre pour Steve McQueen, qui a voulu mettre en circulation les portraits des soldats morts en Irak sous la forme non pas du mémorial, mais du

« *timbre-poste* ». Pour Didi-Huberman, il s'agit alors de faire apparaître la ligne sur laquelle le travail de l'artiste s'est déplacé, a trouvé son propre fil, du moment que l'artiste eut à composer avec une réalité, un cadre, des impératifs, qui n'ont cessé de le mettre en échec. « *Steve McQueen, en bon funambule, a voulu tracer un chemin – tirer un simple fil – légèrement au-dessus de nos têtes.* » C'est le fil d'une œuvre – il s'agit de *Queen and Country* – qui permet de relier la solitude de l'artiste et le domaine public, de montrer la solitude du geste, mais exposé, livré, donné, offert, en somme. C'est le fil d'une œuvre qui permet également de prendre la mesure d'un

Cela se joue au-dessus de l'inquiétude historique, pour Pascal Convert, dont le travail tisse, au-dessus des gouffres de l'histoire, des lignes de visibilité, des traits de mémoire.

monde – le monde politique et le monde de l'art – capable de stipuler par avance la valeur des images, leur fonction symbolique et leur usage. Pour Steve McQueen ou Pascal Convert, c'est sur cette ligne que ressort la nécessité de *faire image*, non pour consacrer une œuvre au monde de l'art, mais pour engager l'art sur sa vocation éthique et commémorer ceux qui ont disparu.

De l'artiste funambule on essaie donc de comprendre *ce qu'il fait*, la rigueur avec laquelle il avance, passe, relie un ensemble de gestes, d'un point à un autre, avant de dire ce qu'il *vaut* ou ce qu'il *représente*. C'est pourquoi il est davantage question de la démarche ou du travail de l'artiste, plutôt que de sa « création », comme on dit. Pourquoi ? Parce que l'œuvre d'art, fût-elle admise et célébrée comme un chef-d'œuvre, n'en est pas moins un moment d'élaboration sur une ligne peu évidente qu'il s'agit de suivre. Peu importe ce que l'on entend par « œuvre », peu importe ce que l'on entend par « art », Pascal Convert, par exemple, tisse plusieurs lignes au-dessus de plusieurs champs (critique, civique, cinématographique, politique, anthropologique, historique, formel) que l'on voudrait, sans doute, distinguer, mais que

le travail de l'artiste a justement pour effet de faire se rejoindre. C'est pourquoi l'œuvre de Pascal Convert est aussi une œuvre « *sans fin* », une « *œuvre toujours à l'œuvre* », capable de soutenir l'idée de son propre inachèvement et son procès toujours recommencé. L'idée nous rappelle ce que Didi-Huberman devait proposer autrefois pour penser l'envers du « chef-d'œuvre » dans *La peinture incarnée*. Si le chef-d'œuvre est une œuvre « *sans reste* », reclose, une œuvre « *adéquate à son idée, à son projet, à son dispositif, voire à son algorithme* », comme il l'écrivait en 1985, il reste des œuvres sans « *queue ni chef* », c'est-à-dire des œuvres dont l'objet est la démarche à l'intérieur de laquelle elles se réalisent. Des œuvres dont la condition est le fil même, qui a commencé d'apparaître au moment où l'artiste s'y est engagé.

« *Le fil est quelque chose de très simple : juste une ligne dans l'espace. Mais c'est aussi quelque chose de très complexe : un écheveau, une complication de brins. Le fil tient la structure (toile d'araignée, cordage, réseau de ligatures), mais il peut aussi bien s'effiloche et, tout à coup, se casser. [...] Telle est sa beauté – son beau risque – et sa fragilité.* » La fragilité du fil – il suffit de peu de chose pour qu'il se brise – désigne aussi la ligne étroite, quasi imperceptible, qui recoupe la question de la souveraineté de l'artiste. Question qu'il s'agit de retourner sur celle de son « *impouvoir* » où réside, on le devine, la véritable liberté de son geste. « *Une œuvre, écrit Didi-Huberman, ne serait donc souveraine qu'à se montrer vaine, c'est-à-dire – loin de toute "vanité" mondaine, bien sûr – inutile au regard des stratégies du pouvoir et inestimable au regard des économies marchandes.* » Ainsi, la valeur libre qui est celle, dirait-on, de *l'œuvre vaine*, me permet, quant à moi, de revenir à l'exemple de Philippe Petit qui s'avance « *pour rien* » au-dessus du vide, sinon *parce qu'il le faut*, et que rien n'a de plus grande valeur, pour lui, que de s'assurer de pouvoir le faire. C'est ce qui fait, sans doute, la grande beauté de son geste. Mais cette beauté n'est-elle pas aussi la pointe sur laquelle brille la sagesse paradoxale du funambule ? Il faut être fou pour se lancer. Et pourtant cette folie est capable d'une très stricte disposition, d'une essentielle démarche, absolument mesurée. Il faut être libre pour être « un artiste ». Et pourtant cette liberté exige une soumission aux lois de l'équilibre comme aux secrets de la ligne qu'il s'agit, à force, de maîtriser. D'où la très grande lumière qui éclaire la fable, ou plutôt la « *parabole du funambule* », comme l'a écrit Didi-Huberman. La sagesse de l'artiste, sa patience à se tenir sur le fil de *ce qu'il fait*, c'est aussi un art funambule. Comme le funambule imaginé par Jean Genet, que Didi-Huberman nous invite à relire, l'artiste funambule incarne aux yeux du monde la danse, la légèreté et la pleine liberté de son geste, au moment où il passe. En secret, il est voué aux difficultés de la ligne étroite, à l'art de la démarche contrainte. ┘

Faire un drame

PAR MANON PLANTE

BLANCS SOUCIS

de Georges Didi-Huberman

Minuit, 117 p.

Extrait du poème *Salut* de Mallarmé, le titre *Blancs soucis* est pratiquement un oxymore : il désigne à la fois ce qui inquiète et ce qui s'efface, ce qui se montre, ce qui se tait. Le blanc souci, c'est autant la respiration discrète du pianiste bruissant au cœur d'une sonate de Bach que l'espace vacant entre les lettres et les mots, dans lequel se dépose quelque chose de « *la solitude de chacun* ». Le blanc souci, cet infime moment où se laisse saisir l'affect, est à la fois ce qui fait irruption et ce qui permet de relier les membres épars de l'œuvre (notes, pigments, mots) en leur donnant un « *mouvement fluide* », une articulation, une syntaxe, une lisibilité, un corps.

DRAMATURGIES

Première des deux parties composant *Blancs soucis*, « Le lait de la mort » est consacrée à une courte vidéo d'un peu plus de trois minutes, *Au commencement, l'apparition* (2005), de Sarkis. Arménien d'origine, installé en France depuis les années 1960, Sarkis explore les enjeux de la mémoire issus de son statut d'immigré. Citant Michel de Certeau, Didi-Huberman rappelle que « *l'adaptation à un autre site social provoque aussi la mise en morceaux de références anciennes* » appelées à devenir des « *reliques d'un corps social perdu* ». Chez Sarkis, cependant, les fragments de la mémoire arménienne, même ceux hantés par la guerre et le génocide, ne sont jamais fixés, sacralisés par l'œuvre, ils deviennent plutôt les objets du jeu permis par l'art, celui du déplacement.

La vidéo présente des éléments en apparence simples : la lettre *k* (qui renvoie chez Sarkis au *Kriegsschatz*, le « trésor de guerre ») peinte en rouge au fond d'un bac ; une coulée de lait la recouvre peu à peu et permet à un cercle lumineux de s'y refléter. Cette surface lactée sera pénétrée deux fois par l'index de l'artiste, rougi d'aquarelle, dessinant sur le liquide une écarlate fleur de peinture. Chacune de ces composantes devient pour Didi-Huberman une condition essentielle à la naissance de la visibilité de l'œuvre : à ce jeu de correspondances, la lettre renvoie à la dimension symbolique, le bol au cadrage (au fond sur lequel se détache l'apparition), le lait au matériau qui lie les parties entre elles (qui devient aussi l'image de la vidéo, conçue sans montage,

en une seule coulée), la lumière à ce qui fait sortir de la nuit les figures, et le doigt, au corps agissant de l'artiste.

La reprise et le déplacement des références culturelles ne sauraient avoir lieu sans le « *geste intense* » de l'artiste. Le corps du créateur remue les signes du passé tout en maintenant un rapport incarné à ce qui n'existe plus que sous la forme de la mémoire. Le travail de Sarkis, pour Didi-Huberman, s'apparente à une « *dramaturgie* », où « *les menus gestes du peintre condensent, à même leur technicité, tout le nœud anthropologique des rapports entre la nature et la culture, l'humanité et les choses inertes, la vie et le trépas* ». Ces mêmes actes artistiques livrent la « *matière vivante* » à la « *richesse inépuisable des métaphores organiques, elles-mêmes*

*Jamais l'historien qu'est
Didi-Huberman n'est simple
contemplateur : le savoir
qu'il élabore le saisit, l'implique
comme passeur, mais aussi
comme créateur de sens.*

soutenues par une pensée de la métamorphose » (nous soulignons). Comment ne pas retrouver grouillant sous cette agitation des matériaux et de la pensée artistique l'un des objets fondamentaux d'Aby Warburg, c'est-à-dire la volonté de rendre compte de la « *vie des images* », conçue non pas en termes de figures ou de symboles, comme dans l'iconologie d'Erwin Panofsky, mais en termes plus nietzschéens de forces, d'énergie, de puissance et d'intensité que doit s'acharner à saisir l'historien de la culture ?

Le travail d'écriture de l'essayiste dédouble cette dramaturgie de l'artiste. Devant l'œuvre de Sarkis, il fallait à l'historien d'art « *faire de [son] regard un drame, c'est-à-dire*

une action et une écriture tout à la fois ». On notera la réciprocité de la « dramaturgie » de l'artiste, qui n'est jamais très loin de l'œuvre de langage puisque Didi-Huberman utilise à son propos les termes de « fable technique », de « parabole » et de « haïku cinématographique », et du « drame » créé par l'essayiste, comme s'il y avait un passage, une transmission de main à main, de la gestualité de l'artiste au geste d'écrire. Voici en acte, à l'œuvre, une pensée de la métamorphose, où la mémoire de l'un s'ouvre au jeu de l'autre. Jamais l'historien qu'est Didi-Huberman n'est simple contemplateur : le savoir qu'il élabore le saisit, l'implique comme passeur, mais aussi comme créateur de sens, lui qui a pour tâche d'intensifier, de dramatiser les propositions de l'artiste tout en créant en parallèle sa propre œuvre de langage. Ainsi, écrit Didi-Huberman, « il faut, pour tout dire, que les images travaillent le langage au corps », le tendent, le tordent, le nouent. C'est donc par l'affect que peut se construire une tradition, une mémoire commune, et que peut perdurer sa vitalité.

Aux dramaturgies mises en parallèle, celle de l'artiste et celle de l'essayiste, s'ajoute le lieu d'un troisième théâtre, celui du rêve. En effet, les œuvres de Sarkis et de Didi-Huberman lui-même sont envisagées depuis ce

Les œuvres de Sarkis
et de Didi-Huberman
lui-même sont envisagées
depuis ce mode de
figuration psychique
qu'est le rêve, matrice de
toute forme de visibilité.

mode de figuration psychique, matrice de toute forme de visibilité. Dans *L'interprétation des rêves*, Freud appelle « dramatisation » la mise en image d'un désir, son pouvoir de transposition et de densification des significations. Dans cette mise en scène du rêve, le jeu de recomposition est à l'œuvre puisqu'y sont condensées des images hétérogènes, exilées de leur temps et de leur contexte initiaux. L'œuvre, visuelle ou écrite, emprunte ses modalités au rêve et entretient « un nouveau rapport avec [ce qui est] disparu », en ouvrant un espace de jeu grâce à son « travail d'hybridation ou de métissage des morts et des vivants, du passé et de l'avenir, à même l'étoffe de la mémoire ».

RÊVER LA DOULEUR

Quel « nœud anthropologique » est figuré par la vidéo de Sarkis ? Héritier des analyses de Warburg sur le geste dans l'art de la Renaissance, Didi-Huberman s'exerce à la généalogie du mouvement de l'artiste et à celle de son matériau, le lait. Il rappelle d'abord la mémoire artistique déposée dans les techniques employées par Sarkis, qui évoquent notamment l'art de la peinture au lait prise dans l'Italie médiévale.

Puis, se superpose à cette mémoire de l'art celle plus universelle et plus inconsciente de « l'expérience fondamentale d'incorporation », de la présence maternelle. Avant de situer Sarkis face aux nombreuses images religieuses peuplant l'art, Didi-Huberman bifurque et coupe court à des interprétations symboliques hâtives. Le recours à des textes de Michelet, d'Aristote, de De Vinci, à des textes chrétiens et à des codes culturels orientaux lui permet de cerner les tensions qui innervent le motif du lait. Loin de réduire sa blancheur à la virginité et à la pureté maternelles, comme peuvent l'évoquer les célestes têtées du Christ dans les bras de la Madone, Didi-Huberman montre que le lait semble depuis des siècles associé à l'impureté : tantôt il tourne, caille, tantôt, dans l'anatomie ancienne, sa présence dans le sein féminin est perçue comme « un résidu [...] du sang menstruel ». Matière organique impure, sexuelle, de l'ordre de la sécrétion animale plus que de l'ordre divin, le lait devient par excellence un conducteur d'antithèses (concept capital qu'emprunte Warburg à Darwin, ce penseur des origines de la vie), dont le spectre, du blanc au rouge, agite la surface du travail de Sarkis. Didi-Huberman tient là son *pharmakon*, dans cette matière marquée par le pur et l'impur, la transcendance et l'animalité, l'intouchable et le toucher.

Créée en regard du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, dans lequel figure une Nativité, la vidéo de Sarkis permet de réfléchir à ce qui est tenu culturellement pour sacré. Didi-Huberman interprète les gestes de Sarkis comme ceux d'un profane. N'est-il pas celui qui « déflore » la surface virgine du lait, celui qui, tel saint Thomas, rappelle « qu'il faut, pour voir, pour savoir et pour témoigner, mettre le doigt dans la plaie, c'est-à-dire ouvrir la blessure, réveiller la douleur, profaner l'intouchable » ? La profanation est sans violence, ce sur quoi Didi-Huberman insiste en faisant valoir le respect, la douceur, la délicatesse, voire la suavité de la démarche de Sarkis. Il faut donc du doigté pour questionner la mémoire qui, fragile, oscille entre la possibilité de l'oubli et celle de sa pétrification.

STABAT MATER

Regardant notamment la Madone de Grünewald qui n'allait pas l'enfant, mais dont toute la surface du retable semble porter le fantasme, la soif – la blancheur des drapés, des objets en dissémine le désir sur la toile –, Didi-Huberman propose une « parabole sur les puissances

de l'art : l'art ne serait-il pas ce qui nous fait rêver que le lait de nos mères mortes continue – bien que la plaie reste vive – de nous désaltérer ? ». Cette proposition, qui fait de la perte l'origine de l'art, permet la transition vers les « Blancs soucis de notre histoire », partie consacrée à une installation vidéo d'Esther Shalev-Gerz intitulée *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins. Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*. La Shoah pourrait bien être cette mère-douleur, la plaie ouverte qui doit être touchée, par l'artiste, par nous, incroyables, ébranlés devant cette programmation de la mort de masse.

Dans cette partie de l'essai, Didi-Huberman continue la réflexion issue de sa polémique avec Claude Lanzmann autour de la possibilité d'imaginer et de dire la Shoah. Profane à la manière de Sarkis, touchant à une zone sacrée de notre temps, indicible, impensable, Shalev-Gerz met en parallèle dans son installation présentée à la Mairie de Paris en 2005 de longs vidéos, qui présentent sans coupure les témoignages des survivants des camps, avec lesquels chaque visiteur peut entrer intimement en contact grâce aux casques d'écoute, et des projections

La Shoah pourrait bien être cette mère-douleur, la plaie ouverte qui doit être touchée, par l'artiste, par nous, incroyables, ébranlés devant cette programmation de la mort de masse.

vidéos silencieuses qui montrent les visages des survivants avant de plonger dans la parole, au moment douloureux où ils sont entraînés dans un temps autre, une mémoire lointaine qui retient les souffles, perd les yeux au loin, les fait rouler, pleurer. Didi-Huberman présente cette œuvre comme une syntaxe du voir, où les « blancs », ce lait du silence, font apparaître le symptôme qui perce à travers la parole. Juxtaposés au continu des témoignages, ces silences chargés de *pathos* évitent d'isoler simplement ces moments sans mots, de les fétichiser et de ne proposer que l'élévation d'un monument à l'indicible.

La proposition la plus forte de l'auteur se situe dans le relai repéré entre le *Laocoon* de Lessing et ces visages revenus de l'enfer filmés par Shalev-Gerz. Didi-Huberman

rappelle que Lessing s'intéressait à la représentation digne du *pathos* dans la sculpture antique et exigeait que le *pathos* soit capté dans un « instant prégnant », « capable de [...] donner naissance aux convenables réponses affectives devant cette représentation du *pathos* ». Le « silence criant des survivants de la Shoah » occuperait « la place discursive équivalente à celle occupée, durant toute l'époque classique, par le cri silencieux du célèbre *Laocoon* ». L'hypothèse est audacieuse tant il serait facile d'y voir la réduction de l'horreur à une simple mise en forme artistique. Dans ce que Warburg aurait appelé « une formule de *pathos* », c'est-à-dire un « trait gestuel » survivant d'époque en époque (tel ce cri intense, mais muet, tel l'index atteignant la plaie) dans lequel serait toujours animée et redynamisée une énergie dionysiaque, c'est un rapport incarné aux œuvres qui est sollicité, par leur capacité à nous émouvoir, tout autant qu'une exigence morale qui appelle à la dignité, à la convenance, à la délicatesse de la présentation de l'œuvre.

LE LAOCOON À MONTRÉAL

Comment interpréter alors l'exposition d'Esther Shalev-Gerz présentée à Montréal à la Galerie de l'UQAM l'hiver dernier ? Bien qu'elle ait adopté le même titre, *Entre l'écoute et la parole*, l'artiste présentait son triptyque vidéo « exposant » le silence des derniers témoins d'Auschwitz amputé cette fois-ci des récits parlés. Faut-il pour autant juger l'ensemble de l'exposition à l'aune du commentaire de Didi-Huberman qui met en garde contre la stricte présentation de ces silences qui supprimerait la dialectique possible avec la parole ? Loin de trahir son travail initial, Shalev-Gerz, dans l'exposition montréalaise très justement nommée *La mémoire en mouvement*, insère cette matrice de la douleur comme un contrepoint à des paroles autres, celles d'une femme samite, appartenant à un peuple minoritaire et minorisé de Suède, et celles de la philosophe libanaise Rola Younes, éprise de l'apprentissage des langues, dont celles fragiles comme le yiddish. Les silences de la Shoah apparaissent dans cette juxtaposition jouer le rôle d'un substrat essentiel, en faisant voir, comme un devoir, que la mémoire douloureuse est chose incarnée, qui traverse et travaille par ses images les corps, que ce soit celui du témoin sur le point de disparaître ou celui du témoin du témoin qui aura à charge d'en rêver le drame. ⊥

1. Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire*, Montréal, Nota bene, 2005, p. 39.

Pour savoir il faut imager

PAR VINCENT LAVOIE

ÉCORCES

de Georges Didi-Huberman

Minuit, 74 p.

En lisant *Images malgré tout* (Minuit) au moment de sa parution en 2004, je ne me suis pas demandé si, aux fins de l'écriture de ce livre, Georges Didi-Huberman avait vu Auschwitz. Je présumais, sans pour autant chercher de quelque manière que ce soit à vérifier ce sentiment, qu'il devait bien y être allé pour avoir écrit cela. Cela ? Une analyse à forte dimension phénoménologique d'une série de clichés pris en août 1944 par des membres du *Sonderkommando*, ces « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer », ainsi qu'il les nomme, montrant le travail d'extermination autour du crématoire V. Je comprends à la lecture d'*Écorces*, un « récit-photo » dans lequel Didi-Huberman raconte sa première « visite » à Auschwitz en juin 2011, qu'aucune expérience du lieu n'avait en fait présidé à l'écriture d'*Images malgré tout*. Y avait-il nécessité d'assortir d'une visite des lieux cette étude si minutieuse des conditions de réalisation de ces images réalisées dans la clandestinité ? Nullement. Il suffit de relire les tout premiers mots de cet ouvrage essentiel – « Pour savoir il faut s'imaginer » – pour en comprendre l'ambition éthique : un travail d'imagination de la Shoah élaboré à même les traces visuelles produites par les prisonniers et parvenues jusqu'à nous, malgré tout ce qui fut fait pour les rendre impossibles.

Récit personnel d'une déambulation à Auschwitz, la perspective d'*Écorces* est de toute autre nature. Pour autant, on ne saurait dissocier les deux ouvrages tant l'argumentation éthique de l'un est arrimée à la méditation érudite de l'autre. À commencer par leur ouverture respective où l'on s'adresse au lecteur en termes tout à fait analogues : « Pour savoir il faut s'imaginer », soutient le premier ; « Pour savoir il faut imager », semble d'emblée déclarer le second par la reproduction dès sa toute première page d'une photographie de lambeaux d'écorces. À n'en point douter, ce « récit-photo » est indexé à la réflexion conduite dans *Images malgré tout*. Tout d'abord par la sélection d'images prises par l'auteur alors qu'il parcourt le site d'Auschwitz II (Birkenau), là même où ce trouve le crématoire V. Mais pas exclusivement puisque quatre images de la série ont trait à Auschwitz I, point d'arrivée d'une masse énorme et continûment renouvelée de visiteurs de toutes

provenances. Ce que nous montre Didi-Huberman de ce premier contact avec les installations concentrationnaires est une planche de bois frappée d'une tête de mort, un baraquement converti en stand commercial, un oiseau posé entre deux rangées de barbelés, l'une datant de l'époque de la construction du camp, l'autre beaucoup plus récente, le revêtement actuel du « mur des exécutions » situé entre les *blocks* 10 et 11. Chacune à leur manière, ces images soulignent la difficulté de conjuguer ce « lieu de barbarie » et ce « lieu de culture » qu'est devenu Auschwitz comme musée d'État. Et pour cause. Quiconque a visité Auschwitz-Birkenau, ce complexe composé d'Auschwitz I, camp de concentration et de travail forcé inauguré par les nazis en 1940, d'Auschwitz II (Birkenau), camp de concentration et d'extermination ouvert en 1941, et enfin d'Auschwitz III (Monowitz), camp de travail créé en 1942 ayant largement fait appel à la main d'œuvre concentrationnaire, aura fait l'expérience de cette difficile conciliation entre tourisme de masse et méditation historique. Pour s'imaginer ce que fut Auschwitz, il faut s'éloigner du brouhaha des arrivées de cars, contourner le ballet des guides, éviter la scénographie parfois douteuse des *blocks* transformés en pavillons nationaux, renoncer aux parcours balisés d'interdictions diverses. Il faut s'extraire d'Auschwitz I et pénétrer à l'intérieur de cet immense site de désolation qu'est Birkenau. C'est alors que l'on prend la mesure, que l'on comprend la démesure de cette colossale entreprise de destruction humaine. Inévitablement, chacun prononcera ces mots, comme Didi-Huberman les a lui-même prononcés, pleinement conscient des pièges de ceux-ci, lui qui en a critiqué les usages abusifs : « C'est inimaginable. » « Je l'ai dit, bien sûr, je l'ai dit comme tout le monde, confie-t-il. Mais si je dois continuer d'écrire, de regarder, de cadrer, de photographier, de monter mes images et de penser tout cela, c'est précisément pour rendre une telle phrase incomplète. Il faudrait plutôt dire : "C'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout." »

Ce travail d'imagination par l'image s'amorce sur la représentation de trois lambeaux d'écorce de bouleau (*Birken*), trois bouts de pellicule cellulosique arrachés à un arbre et

déposés sur une feuille de papier dont la blancheur met en exergue les moindres subtilités de leur anatomie, à la manière d'une planche de botanique. À la différence de plusieurs autres photographies scandant le récit, cette image sur laquelle s'ouvre *Écorces* ne montre pas Birkenau. Elle n'y a d'ailleurs pas été prise. Celle-ci est en vérité l'image d'un retour, non pas d'un retour à Auschwitz au sens où Paula Biren, une survivante du camp, pouvait l'entendre devant la caméra de Claude Lanzmann – « *J'ai voulu, souvent. Mais qu'est-ce que je verrais ? Comment affronter cela ? [...] Comment puis-je retourner à ça.* » –, mais celle d'un retour à l'écriture sur Auschwitz. Car c'est en regardant les vestiges de son passage que sont ces lambeaux d'écorce, « *encore – à l'heure où j'écris – rose comme une chair* », que l'auteur entreprend son travail d'écriture. Cette première photographie est ainsi l'image d'un retour à soi, tout autant que le ferment d'une interrogation sur la des-

À quelques reprises, Didi-Huberman, peut-être pour signifier l'enfermement et l'absence de toute échappatoire à l'enfer des camps, ce pour quoi Auschwitz-Birkenau a été précisément pensé, referme la représentation en braquant son appareil vers « ces sols fêlés, fracassés par l'histoire, ces sols à crier ».

tinuation de ce récit. « *J'ai regardé les trois petits lambeaux d'écorce comme les trois lettres d'une écriture d'avant tout alphabet. Ou, peut-être, comme les débuts d'une lettre à écrire, mais à qui ?* », s'interroge-t-il tout en s'engageant justement dans la rédaction d'*Écorces*.

Mais comment illustrer, imager cette expérience du lieu ? Une partie de la réponse se trouve dans la représentation photographique des bouleaux de Birkenau, ceux-là mêmes à l'ombre desquels « *s'est déroulé le fracas de milliers de drames* ». Les bouleaux (*Birken*), ces « *plantes pionnières* » auxquelles Didi-Huberman consacre les premières pages de son récit, en exposant les dérivés étymologiques, la place dans la littérature russe, la symbolique dans le calendrier celtique, la surprenante longévité sur la terre polonaise, sont les témoins silencieux du drame. Il en recueillera les dépôts par l'entremise de ses images. La première occurrence de cette attention portée aux bouleaux prend l'aspect d'un gros plan qui laisse le lecteur prisonnier de l'image. Aucun horizon, ni ligne de fuite, ni trouée n'offre au regard une quelconque échappée. Il ne figure dans cette image qu'une surface rugueuse et crevassée emplissant

jusqu'à l'étouffement la totalité du champ de la représentation. À quelques reprises, Didi-Huberman, peut-être pour signifier l'enfermement et l'absence de toute échappatoire à l'enfer des camps, ce pour quoi Auschwitz-Birkenau a été précisément pensé, referme la représentation en braquant son appareil vers « *ces sols fêlés, fracassés par l'histoire, ces sols à crier* ». C'est de cette façon qu'il photographie le sol du crématoire V, que les nazis ont omis ou oublié de détruire, comme si celui-ci ne constituait pas une preuve de leur crime, alors qu'« *ils [ces sols] sont eux-mêmes comme l'écorce de l'histoire.* » C'est par une image semblablement claquemurée d'un tronc vu de très près, mais où une figure anthropomorphe paraît cependant se dessiner dans l'épaisseur de l'écorce, que l'auteur achève son récit. Tel n'est pas cependant l'unique protocole figuratif retenu pour la représentation des bouleaux de Birkenau. L'une des images reproduites dans l'ouvrage les montre formant un boisé en apparence serein, mais pourtant : « *Sur quelques-unes de mes photographies, on ne voit que les arbres, comme si mon regard avait cherché sa respiration par-delà les barbelés. Mais les barbelés sont bien là, avec leurs poteaux de ciment et leurs conducteurs électriques.* » C'est en relevant son regard vers la ramure des bouleaux, puis en les photographiant « *à l'aveugle, sans trop savoir pourquoi* » qu'il réalise l'image à mon sens la plus intime de celles réalisées sur près de soixante-dix années sur les mêmes lieux. Cette image reprend le principe autant que l'iconographie d'une des quatre photographies rescapées décrites dans *Images malgré tout* : « *L'autre image est pratiquement abstraite : on subodore juste la cime des bouleaux. Face au sud, le photographe a la lumière dans les yeux. L'image est éblouie par le soleil qui perce à travers les ramures.* » L'intelligibilité relative de cette image prise à l'aveugle, voire accidentellement, est bien entendu attribuable aux conditions extrêmement périlleuses dans lesquelles celle-ci fut réalisée. Or, le fait qu'on n'y voie presque rien cautionne la forte valeur testimoniale de cette image. Tout près des restes du crématoire V, soit à l'endroit même où les quatre images en question ont été réalisées, se trouvent des stèles photographiques reproduisant ces clichés. Or, l'image des ramures n'y est pas. Cette omission n'est pas le seul souci ; les autres photographies, dont les tirages originaux montrent l'ensemble des scories liées aux difficiles circonstances de leur réalisation – cadrages approximatifs, embrasure de la chambre à gaz masquant en partie le sujet de l'image, exposition mal contrôlée, rembobinage de la pellicule imparfait – ont été redressées, recadrées, en somme simplifiées, comme le constate dans son récit Didi-Huberman. « *Je suis frappé, connaissant déjà ces photographies, par l'opération qu'elles ont subie pour accéder, sur ces stèles, au statut de "lieux de mémoire"*. » Voyons dans son image de la cime des bouleaux de Birkenau le rappel du souvenir de cette quatrième image absente et l'illustration d'un « *moment d'archéologie personnelle* » inscrit dans le sillon des images d'août 1944. ⊥

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 historique 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*. Pouvaient-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 évanescent 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 titanésque, 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 décollant. 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 (*Cimetière 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 détour¹ 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 Warburg² – 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 enserme 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 culturel, 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 enserme 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 Farocki³, 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.

Quand l'historien de l'art prend position

PAR KATRIE CHAGNON

L'ALBUM DE L'ART À L'ÉPOQUE DU « MUSÉE IMAGINAIRE »
de Georges Didi-Huberman
Hazan / Louvre éditions, « La chaire du Louvre », 206 p.

Dans le cadre de l'exposition *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas? – Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, dont il était le commissaire, Georges Didi-Huberman s'est fait poser une question : où situer l'œuvre d'André Malraux dans les discussions actuelles autour du montage, de la reproduction et de l'exposition des œuvres d'art auxquelles contribuent ses recherches des dernières années¹ ? Plus spécifiquement, quel rapport la notion de « musée imaginaire », forgée par Malraux dans l'ouvrage éponyme², entretient-elle avec le paradigme warburgien de l'atlas d'images que mettait en valeur cette exposition, à l'instar de la publication *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011) qui l'accompagnait ? De prime abord, une comparaison entre *Le musée imaginaire* – cet « album photographique de la culture universelle », dans les termes de Javier Arnaldo – et l'anthropologie visuelle mise en forme par Aby Warburg dans son *Bilderatlas Mnemosyne* paraissait tout à fait légitime. Mais encore fallait-il l'étayer par une argumentation rigoureuse. En conviant Didi-Huberman à cet exercice, on l'invitait du même coup à se positionner vis-à-vis de Malraux, une figure refoulée de notre « inconscient culturel » que lui-même avait jusque-là maintenue dans le « hors-champ » de sa pensée. Sur un peu plus de cent cinquante pages ayant fait l'objet d'un cycle de conférences au musée du Louvre, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* répond de façon très conséquente à cette invitation.

La réflexion développée dans ce livre le porte toutefois bien au-delà de la monographie critique ou de l'analyse comparative auxquelles on aurait pu s'attendre. S'ouvrant sur une définition de l'histoire de l'art comme « champ de conflits » inspirée de Carl Einstein, l'étude aborde de front la question des « positions » impliquées dans la constitution d'un savoir et d'une pensée des images. Dans la foulée de sa récente série *L'œil de l'histoire*, qui interroge la capacité des images à prendre position face à l'histoire, Didi-Huberman examine ici la posture de l'historien ou du théoricien de l'art à partir d'une alternative entre la « prise de position » polémique et

l'académisme d'une « position établie ». Articulé de façon dialectique, ce dilemme lui permet de distinguer, dans l'œuvre de Malraux, ce qui relève d'un « bien pensé » critique de ce qui tend, au contraire, vers un « bien pensant » institutionnel. C'est sur cette base que Didi-Huberman affronte le penseur et politicien français tout en le situant face aux intellectuels marginaux dont ses autres ouvrages font l'apologie : Warburg, bien sûr, mais aussi Walter Benjamin, Georges Bataille et Carl Einstein, entre autres.

OUVERTURE

D'entrée de jeu, la table des matières révèle un plan dialectique organisé en cinq chapitres qui décrivent un mouvement d'ouverture, de fermeture, puis de division. Placés sous le signe de l'ouverture, les deux premiers chapitres exposent, en guise de thèse, ce qui confère au *Musée imaginaire* sa fécondité heuristique. Selon l'auteur, cette fécondité tient à « l'élargissement du champ visuel » ainsi qu'au « décroissement culturel » que propose l'idée d'un « musée sans mur » : un « musée à la seconde puissance » dans lequel, grâce au montage photographique, des chefs-d'œuvre occidentaux côtoient des artefacts issus d'époques et de cultures différentes, ouvrant ainsi l'imaginaire de l'histoire de l'art au-delà des limites imposées par le musée traditionnel.

Cette critique du musée s'incarne plus concrètement sous la forme de l'album photographique, un genre que Malraux a exploré dans ses grandes trilogies : *La psychologie de l'art* (1947-1950), *Les voix du silence* (1951), *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-1954) et *La métamorphose des dieux* (1957-1976). L'exégète voit dans les albums de Malraux un « nouveau type de livre d'art » en phase avec les thèses formulées par Benjamin dans son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, auquel renvoie explicitement le titre de l'ouvrage. En substituant les termes « œuvre d'art » et « reproductibilité technique » par « album de l'art » et « Musée imaginaire », Didi-Huberman déplace le questionnement benjaminien sur le terrain pratique de

l'histoire de l'art. Conséquemment, il souligne que l'usage de la photographie au sein du projet malrucien n'affecte pas seulement le statut de l'œuvre d'art, tel que pointé par Benjamin, mais aussi celui du livre, principale forme du travail de l'historien de l'art. Le champ d'action de ce dernier s'en trouve en effet profondément transformé, aux dires de Malraux : étant redéfinie comme « *l'histoire de ce qui est photographiable* », l'histoire de l'art à l'ère du *Musée imaginaire* n'est plus, selon lui, un domaine spécialisé réservé aux experts, mais devient, dans une certaine mesure, un espace démocratique ouvert à l'expérimentation. Tout en observant d'un œil circonspect les positions critiques de Malraux à l'égard de la discipline historico-artistique, et relativisant déjà le caractère benjaminien et implicitement warburgien de son entreprise, Didi-Huberman met l'accent sur l'inventivité méthodologique à l'œuvre dans « *le montage visuel expérimental* » du *Musée imaginaire*. Sous cet angle, Malraux nous est d'abord présenté comme « *un homme de terrain, un homme d'action plutôt qu'un "penseur", un organisateur plutôt qu'un*

Derrière ce travail ne se trouve pas un chercheur à « l'autorité impersonnelle », mais un auteur inspiré qui referme dans un geste impérieux la porte du musée des œuvres universelles qu'il avait lui-même ouverte.

« *artiste* » » ; bref, le « *directeur artistique* » d'un vaste projet éditorial « *qui incarne, d'une façon sans doute bien spéciale, l'idée benjaminienne de l'"auteur comme producteur"* ».

FERMETURE

L'antithèse de ce Malraux praticien expérimental est dépeinte, dans la seconde portion de l'ouvrage, sous les traits d'un « *écrivain d'art* » autoritaire, idéaliste et conservateur. Une relecture savamment orientée de ses écrits permet alors de dévoiler l'ambition esthétique antibenjaminienne (c'est-à-dire non matérialiste) qui

sous-tend sa démarche littéraire : fonder une autorité du sentiment, de l'expérience et du style par un discours de l'art conçu comme présence éternelle, universelle et absolue. Si Didi-Huberman refuse cette conception transcendante de l'art au nom d'impératifs historiques, ce qu'il dénonce encore plus vertement ici est la posture énonciative de l'auteur, laquelle se révèle tout aussi absolue que l'objet de son discours.

Quiconque a fréquenté un peu les travaux de Didi-Huberman sur l'histoire de l'art sait à quel point ce dernier exècre la hauteur du ton qu'adoptent trop souvent ses condisciples pour délivrer leur savoir – ou pire, pour ériger en vérité leur jugement personnel. On connaît également son intolérance à l'égard des facilités intellectuelles, lorsque les « *grandes idées* » – en l'occurrence, la « *présence* », l'« *expression* », le « *génie* », l'« *éternité* » – servent de refuge afin d'éviter le labeur de la recherche historique autant que celui de l'érudition philosophique. Or voilà précisément ce que dégage, selon lui, l'écriture d'André Malraux : un certain « *prophétisme littéraire* », ainsi qu'une absence regrettable de modestie et de patience épistémologique. C'est en partie pourquoi Didi-Huberman déplore que *Le musée imaginaire* soit l'œuvre d'un « *écrivain d'art* » plutôt que d'un historien de l'art : derrière ce travail ne se trouve pas un chercheur à « *l'autorité impersonnelle* », à l'exemple de Warburg, mais un auteur inspiré qui, se plaçant « *au centre narcissique de son travail* », referme dans un geste impérieux la porte du musée des œuvres universelles qu'il avait lui-même ouverte.

Un mouvement de fermeture similaire s'observe sur le plan théorique, soutient Didi-Huberman. Au « *décloisonnement fécond* » qu'inspirait la pratique initialement « *bien pensée* » de Malraux, il oppose la stérilité d'une « *pensée de l'art* » conservatrice et « *bien pensante* » qui reconduit aveuglément « *tous les stéréotypes de l'esthétique classique* ». Suivant cet argument, *Le musée imaginaire* se fait non seulement le véhicule de notions surannées telles que le « *beau* », la « *vérité* », le « *esprit* » et le « *talent* », mais il se présente, de surcroît, comme le lieu d'une « *resacralisation* » de l'art tout à fait antinomique avec la « *démystification* » politique de l'art promue par Benjamin, et mise en œuvre par des créateurs avant-gardistes tels qu'Alain Resnais et Chris Marker. S'appuyant sur Georges Duthuit et Maurice Blanchot, Didi-Huberman épingle aussi l'hégélianisme inconscient de l'esthète idéaliste, lui reprochant d'avoir conçu « *non pas un atlas des formes hétérogènes créées par l'homme, mais un trésor réuni de chefs-d'œuvre à conserver dans la zone la plus haute, la plus idéale de notre mémoire culturelle* ».

DIVISION

Vient donc enfin cet affrontement attendu entre l'atlas de Warburg et l'album de Malraux qui constitue la raison d'être première du livre. Si l'exégète reconnaît *a priori* qu'il y a certaines affinités entre les deux « *dispositifs visuels* », il insiste cependant sur ce qui les distingue fondamenta-

lement, assumant sans réserve un parti pris warburgien. Dans cette perspective, Didi-Huberman oppose, par exemple, la disposition binaire des images dans *Le musée imaginaire* aux configurations « multipolaires » des planches de *Mnémosyne*; la standardisation des paramètres photographiques (luminosité, cadrage, échelle) chez Malraux à leur démultiplication chez Warburg; l'élévation, voire la sublimation des reproductions dans l'album à leur rabaissement au niveau documentaire dans l'atlas, etc. Mais par-dessus tout, c'est le caractère fastueux des livres d'art de Malraux qui semble déplaire profondément à Didi-Huberman. Tant sur le plan formel et méthodologique qu'idéologique, affirme-t-il en substance, ces « ouvrages de luxe » se situent à l'exact opposé des modestes « outils de travail » que sont l'atlas *Mnémosyne* de Warburg, le *Livre des passages* de Benjamin ou encore la revue *Documents* réalisée par Einstein et Bataille.

En dernière analyse, l'essai compose un portrait dialectique de Malraux à la lumière d'une « division constitutive » repérée au sein de son travail. Cette division notée

*Le déni esthétique
de l'historicité exprimé
dans les pages du Musée
imaginaire conduit
à l'évacuation de
toute tension dialectique,
et par le fait même de
toute division politique.*

par plusieurs commentateurs, dont Jean-François Lyotard et Emmanuel Mounier, se manifeste sur le terrain concret de l'engagement politique par la succession de deux Malraux : un « Malraux révolutionnaire », fervent militant antifasciste dans les années 1930, et un « Malraux conservateur », converti au gaullisme vers 1945 et nommé ministre des Affaires culturelles en 1959. Exposant ainsi ses propres convictions politiques, Didi-Huberman établit une corrélation étroite entre le déplacement idéologique de Malraux et la mutation de ses conceptions esthétiques, lesquelles passent d'une salutaire « critique de l'historicisme » vers un « aristocratique rejet de l'histoire » fondé sur la thèse de l'intemporalité de l'art. C'est finalement chez Maurice Merleau-Ponty

que l'historien de l'art trouve l'argument philosophique lui permettant de trancher de façon plus catégorique, et de prendre ainsi position contre son prédécesseur. Citant *Le langage indirect et les voix du silence* (1952), il affirme avec Merleau-Ponty que le déni esthétique de l'historicité exprimé dans les pages du *Musée imaginaire* conduit à l'évacuation de toute tension dialectique, et par le fait même de toute division politique. La pensée dialectique étant ce qui rassemble tous les alliés intellectuels de Didi-Huberman, on comprend donc mieux pourquoi il choisit, en toute connaissance de cause, d'exclure André Malraux de sa constellation théorique.

PRISE DE POSITION

Comme le rappelle Hannah Arendt à la fin de son essai *La crise de la culture*, les Romains concevaient l'individu cultivé comme « quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées dans le présent comme dans le passé ». Pour l'homme de culture qu'est Georges Didi-Huberman, d'après cette définition, préférer la compagnie de Warburg, de Benjamin, de Bataille, d'Einstein et d'autres à celle de Malraux constitue un geste résolument politique, polémique même. Prendre parti pour l'atlas contre l'album l'est tout autant, comme en témoigne cette déclaration tranchée en guise de conclusion : « C'est d'atlas dont nous avons besoin aujourd'hui plus que jamais, et non pas de simples albums. » Selon Didi-Huberman, l'atlas répond en effet à une urgence que dénie l'album en tant qu'« utopie de l'art séparée du monde historique » : formant plutôt une « hétérotopie » au sens foucauldien, l'atlas ouvre un espace d'« inquiétude » qui, rejetant la fonction consolatrice de l'art comme refuge de beauté, nous met devant les « conflits essentiels » dont les œuvres sont porteuses. Telle est, en somme, la vision agonistique de l'histoire de l'art que nous transmet, avec intelligence et engagement, *l'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*. ⊕

1. Cette exposition organisée par Didi-Huberman a été présentée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid du 24 novembre 2010 au 28 mars 2011, au ZKM-Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe du 7 mai au 7 août 2011 et au Sammlung Falckenberg à Hamburg du 1^{er} octobre au 27 novembre 2011. La question lui a été posée par Antonio Somaini, professeur en études cinématographiques, études visuelles et théorie des médias à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
2. La version originale du *Musée imaginaire* est parue en 1947 en tant que premier tome de *La psychologie de l'art* (Albert Skira Éditeur). En 1951, une seconde version de l'œuvre a été incluse à l'ouvrage *Les voix du silence* (Gallimard), dont elle constitue la première partie. C'est toutefois l'édition poche de 1965, toujours chez Gallimard, qui demeure la plus citée. C'est de celle-ci que Didi-Huberman tire la plupart de ses citations.

Métamorphoses de l'image

PAR ISABELLE DÉCARIE

PHALÈNES. ESSAIS SUR L'APPARITION, 2
de Georges Didi-Huberman
Minuit, « Paradoxe », 385 p.

Qu'est-ce qu'une image ? C'est la vaste question que se pose Georges Didi-Huberman depuis près de trente ans à partir de problèmes et de corpus toujours différents, s'intéressant à toutes les strates de l'art, à toutes les formes, et prenant souvent appui sur des textes littéraires pour tenter de définir les savoirs de l'image sans pour autant les fixer dans une seule acception. Après avoir proposé dans *Phasmes* une série d'articles sur l'apparition comme ressemblance en suivant « la parabole » de cet étrange insecte mimétique, l'auteur s'intéresse plus précisément dans *Phalènes* au moment minuscule de l'apparition de l'image, à ce point miraculeux où elle se fait voir, où elle prend forme, s'incorpore, se fragmente, se matérialise, s'illumine. Phénomène impossible à prévoir, événement minuscule immédiat ou qui s'étire dans le temps, métamorphose manifeste du rien, l'apparition de l'image s'apparente à un ou à une phalène – et le double genre accepté ici pour ce mot dit déjà le battement fertile qui se trouve dans l'analogie au papillon –, où le rapprochement s'impose par sa fragilité, son esthétisme, son caractère éphémère, son devenir-cendre. « *Le papillon – particulièrement le phalène, ce papillon nocturne qui se glisse par la porte entrouverte, danse autour de la lumière et finit par s'y précipiter, s'y consumer – semble bien l'animal emblématique d'un certain rapport entre les mouvements de l'image et ceux du réel voire d'un certain statut, instable il va sans dire, de l'apparition comme réel de l'image.* » Dans ce très beau recueil qui regroupe des articles, des conférences, des préfaces tous traversés par la « connaissance phalène » de façon très différente, par touches ténues ou importantes, Didi-Huberman montre de manière très libre ce qu'il retient tant de la biologie et de la mythologie que de la littérature pour faire avancer sa pensée d'une apparition qui est tout sauf une stase, une chose définie, arrêtée. Plutôt, il s'agit de penser l'apparition de l'image dans son mouvement, sa métamorphose, son battement – plié, déplié –, mais aussi dans ses paradoxes où apparaître peut être le gage d'une mort certaine. Le développement même de la phalène a tout à voir avec l'image, de la larve sous-terrainne qui vit dans le néant, en passant par la chrysalide lumineuse qui se transforme en une *imago*, l'autre nom incroyable de la phalène arrivée à maturité et que Didi-Huberman évoque pour rappeler avec Lacan le lien vital de notre métamorphose

psychique face aux images parentales, ces *imagos* que nous imitons pour mieux nous en délivrer et nous transformer en un sujet volant de ses propres ailes.

CENDRE ET MOTS

Paul Valéry, qui a évoqué les papillons dans ses œuvres, a montré qu'ils renfermaient une antinomie inquiétante que Didi-Huberman note pour penser l'image. Valéry parle en effet de « *leur danse effrénée* » à laquelle les papillons mettent fin en se jetant au « *feu comme avec désespoir, et il s'élève une poussière de cendre* ». L'image ne peut-elle pas être pensée de la même manière, ne renferme-t-elle pas dans sa fragilité même, dans sa création qui ne tient à rien, la promesse de sa destruction ? Pour l'historien de l'art qui a beaucoup travaillé sur les archives photographiques des camps de la mort et qui consacre dans *Phalènes* deux très beaux articles à la disparition du peuple juif (« Azur et cendre » et « L'image brûle »), cette question de l'image qui porte en elle l'annonce de sa propre mort a toute son importance. Didi-Huberman retient en effet cette « splendeur à mort qui n'aime rien tant qu'imiter la pourriture, la moisissure et tous les signes possibles de la destruction du vivant ». Parce qu'elle nous fascine, nous regarde, nous force à une réponse ou au contraire nous repousse, nous révolte ou nous laisse muets, l'image tient bien dans ses rets et en même temps, au même moment, son apparition et sa disparition, sa créativité et son mutisme. Regardée, admirée, rejetée, elle est toujours sur le point de ne plus pouvoir être comprise ni commentée. Chaque fois en mouvement, l'image est bien liée de près à la question des mots : c'est à partir du langage qu'une image peut exister, se manifester, vivre. Dans *Enfance berlinoise*, Walter Benjamin se souvient d'une chasse aux papillons qui lui a fait ressentir fascination, désir, mais aussi tristesse. Désir de posséder la phalène vivante, tristesse de comprendre qu'il fallait la tuer pour la posséder. C'est en tentant de recréer ce moment passé, de faire surgir et d'écrire l'image de cette chasse qu'il affirme : « *l'air dans lequel se balançait jadis ce papillon est aujourd'hui imprégné d'un mot* », un mot qui « tremble » à l'image du petit insecte, mais aussi à l'image du désir frustré de possession de l'enfant. Il s'agit là, explique Didi-Huberman, « *de la théorie du rapport entre mémoire, image et langage qui se trouve admirablement mise en*

œuvre dans ce souvenir d'enfance transformé en parabole philosophique ». Surtout, le souvenir de Benjamin met en scène une autre dialectique importante de l'image, une « double condition du regard aux prises avec l'image », où le regard à la fois « s'enjoue » et « s'endeuille », où désir et deuil frémissent ensemble, du « battement du deuil et du désir » dans le même temps, ce que Freud aussi avait bien vu dans *Éphémère destinée*, dont le titre manifeste d'emblée une proximité avec le thème de Didi-Huberman et où il « évoque la "caducité de toute beauté" en plaçant l'image – simple apparition ou œuvre d'art supposément éternelle – comme un "avant-goût du deuil" à se faire de toute chose ». Quelque chose (ou tout peut-être) dans l'image – ses bords, son cadrage, ses plis, son mode d'apparition (mécanique, manuel, virtuel), sa création – nous engage bien à penser une certaine idée de la finitude. Pour Didi-Huberman, « la connaissance-phalène serait donc un gai savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction : savoir en deuil, déjà, de sa propre vocation à la ruine ». Ce gai savoir renvoie bien sûr à Nietzsche, mais aussi à Georges Bataille auquel l'historien revient sans cesse au cours de son ouvrage pour rappeler avec lui et son travail d'anthropologue l'importance d'une pensée de la « part maudite » (animale, destructrice, créatrice, sexuelle), transposée dans les images parues dans la revue *Documents*, qui, en s'opposant à l'esthétisme soigné et bourgeois du surréalisme, voulait mettre en mots et en images une certaine idée de l'ethnographie, faisant se côtoyer dessins d'artistes renommés et photographies documentaires souvent singulières, dans une sorte de montage inventif et saisissant.

PAPILLONNER

Se disperser, glisser d'une écriture à l'autre, aller et venir. Papillonner, cela peut être tout à fait négatif, vu comme un manque de méthode : « J'aurai moi-même fini par faire un lien, écrit Didi-Huberman, entre mon obstination dans l'instabilité – chaque fois qu'on me renvoie, depuis le territoire académique, ce jugement un peu aigre : "Mais tu papillonnes !" – et le simple fait de consacrer une écriture aux images. » On sait depuis Proust au moins que perdre son temps, s'éparpiller, papillonner dans son lit aux prises avec des ailes de papier, de paperolle en paperolle, sous de faux airs d'imprécision, peut aussi être le début d'une méthode qui donne à créer par glissements et contiguités des rapprochements imaginatifs et parfois inattendus. C'est bien ce que remarque encore Didi-Huberman quand il commente le film-installation d'Alain Fleischer, où l'on voit un homme évoluer longuement (quatre-vingt-dix minutes lors d'une exposition au Jeu de Paume) dans les jardins du Pincio à Rome. Pendant plusieurs pages, l'historien décrit les mouvements erratiques de cet « homme qui marche selon un parcours que scandent des stations, des bornes, des frontières ». Sa « démarche est volontaire, irrésistible même, heureuse, affairée, presque sportive, toujours légèrement balancée ». Si, entre les pas de danse qui tracent une écriture « dans le vide » et le comportement puéril de cet homme-enfant aux prises avec une « situation à la Beckett », on peut deviner les lignes fuyantes d'un « être qui papillonne », c'est surtout la méthode de Fleischer qui retient l'attention de l'auteur. La critique en

général reproche souvent au cinéaste de ne pas approfondir sa pensée dans ses films, son œuvre polymorphe étant faite de centaines de kilomètres de bobines non développées, que Fleischer n'a jamais vues. Mais pour Didi-Huberman, qui se reconnaît sans peine dans ce modèle d'un sujet qui virevolte d'objet en objet, de lieu en lieu, il s'agit là d'une façon intéressante et émouvante de penser l'image et sa précarité. Ces films non visionnés, jamais vus, mais qui pourtant existent bien, sont des idées que le cinéaste a filmées et qui restent dormantes tout en construisant la mémoire filmique de l'artiste, quelque chose comme un inconscient du travail du cinéaste où il faut imaginer le tas de bobines dans l'attente d'être animées, révélées, d'apparaître. C'est cette veille qui est significative : « Par-delà l'arborescence et le rhizome, qui tous deux gardent un rapport à la terre, à l'enracinement, le tas de bobines ne montre que sa fragilité : mobile par essence, susceptible d'être déménagé, d'être perdu, d'être jeté à la poubelle du jour au lendemain. C'est l'archive sans racines du papillonnement de l'être. » Papillonner peut donc être un thème à lire dans certaines œuvres, mais aussi une méthode féconde de pensée, très proche de l'association d'idées en psychanalyse, où les rapprochements mènent vers des observations jamais entrevues. Cette façon d'imaginer les idées ou de mettre les idées en images, cette méthode qui fait penser à la collection, prend sa source chez l'historien de l'art qui a été fondamental pour le cheminement intellectuel de Didi-Huberman. Aby Warburg a en effet fondé ce qu'on appelle l'iconologie, c'est-à-dire la connaissance de l'histoire de l'art par ses images. Si le débat continue aujourd'hui à savoir qui d'Erwin Panofsky ou de Warburg est le véritable « père » de la discipline, il faut reconnaître que les travaux de ce dernier sur la survivance de l'image sont tout particulièrement intéressants pour repenser la notion même d'historicité. Didi-Huberman montre de manière remarquable (et très certainement utile pour penser la frénésie d'images autant que la vitesse historique actuelles) l'inconsistance de faire de la linéarité factuelle la seule méthode pour comprendre l'histoire. Plutôt, en rapprochant le travail inconscient, les relations iconographiques inattendues, le montage en mouvement des images de l'atlas *Mnemosyne* de Warburg avec la notion de prophétie et d'anachronisme chez Walter Benjamin (il faut prendre l'histoire à « rebrousse-poil »), l'auteur de *Phalènes* imagine avec Warburg de nouveaux contours pour sa discipline qu'il étend jusqu'à l'extérieur de ses cadres panofskiens, c'est-à-dire trop peu rhizomatiques car trop positivistes. Le montage devient dès lors « l'une des réponses fondamentales à ce problème de construction de l'historicité. [Il] rend visibles les survivances, les anachronismes, les rencontres de temporalités contradictoires qui affectent chaque objet, chaque événement ». Surtout, avec ce très beau recueil à l'écriture sensible et littéraire, Didi-Huberman, en empruntant à Rilke le leitmotiv du début des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, nous apprend à voir : il nous apprend que l'image, telle la parabole de la phalène, doit être saisie dans toute sa délicate complexité : esthétique, poétique, fragile. —

Yeux clos écarquillés

PAR GINETTE MICHAUD

ESSAYER VOIR

de Georges Didi-Huberman

Minuit, « Fables du temps », 94 p.

Dans ce petit ouvrage qui réunit deux essais ne présentant pas à première vue un « rapport » trop évident – c’est tout l’intérêt de l’art particulier du « montage » mis en œuvre ici –, Georges Didi-Huberman reprend deux textes, « Le lieu malgré soi » et « Essayer dire », qui restent de fait assez hétérogènes l’un à l’autre. S’ils sont intéressants en eux-mêmes (cela va sans dire!), c’est pourtant leur contiguité, le mode oblique ou indirect de sens induit par leur simple apposition qui importe avant tout et pique constamment la lecture en la renvoyant à cet espacement, cet intervalle maintenant à la fois contact et distance entre eux. Toute la pratique de l’essai, si sensible chez Didi-Huberman – il en offre d’ailleurs un vibrant plaidoyer en citant longuement le texte d’Adorno, *L’essai comme forme* (qu’on devrait donner comme lecture obligatoire à tout étudiant en « Humanités » aujourd’hui) –, loge dans cette respiration de la pensée qui est attente et suspens, articulation mobile, mieux : expérience de la forme, où il s’agit d’« essayer », au sens fort du terme, de faire une « *expérience pour voir* », en une approche tâtonnante où le voir et le dire sortent de leurs limites propres.

Car dans l’essai – et c’est l’essentiel de cette pensée au travail, bien davantage que le « contenu » proprement dit ou les propositions théoriques qui pèchent parfois à mes yeux par excès dialectique (ou est-ce un souci pédagogique trop appuyé?) –, il s’agit d’inventer, en demeurant au plus près d’une pensée en éveil, une forme qui procède par juxtaposition justement, qui « coordonne » plutôt que de subordonner ou de hiérarchiser ses aspects en une explication causale; une forme qui cherche « *une plus grande intensité que dans la conduite de la pensée discursive* », ne craint pas la discontinuité et se refuse à conclure, bref, une « *présentation* » qui garde une certaine affinité avec l’œuvre d’art elle-même sans pour autant y prétendre : « *forme ouverte* » – *ni téléologiquement reclose, ni strictement inductive, ni strictement déductive – qui accepte de présenter un matériau contingent et fragmentaire où ce que l’on perd en précision, on le gagne en lisibilité; forme tout à la fois “réaliste” et “rêveuse” qui sait “abolir le concept traditionnel de méthode” en cherchant “dans les transitions [son] contenu de vérité”.* »

INVENTER UN PHRASÉ

C’est bien cette manière expérimentale qui séduit chez Didi-Huberman en faisant « *jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel* » (Adorno) : comment ne serais-je pas, de toujours pour ainsi dire¹, absolument convaincue par cette attention au détail, au fragment, à la partie plus grande que le tout, par cette déconstruction de tout phantasme de totalité (encore présent chez Adorno, mais questionné ici dans l’écriture même de Didi-Huberman), qui doit beaucoup à Barthes, à Benjamin, à Derrida (même si son nom reste assez discret dans les travaux de Didi-Huberman) et à Freud (dette clairement assumée et portée haut)? Ce qui m’intéresse le plus peut-être chez Didi-Huberman, c’est sa manière de tenir compte du « *devenir flou du regard* », de ne pas en rester au voir de la perception, mais de penser celle-ci à partir de sa nuit, voire (!) de l’aveuglement (il n’est pas si loin de *Penser à ne pas voir*² de Derrida...). Il me semble même que depuis une dizaine d’années Didi-Huberman n’a cessé de se rapprocher des positions d’un Derrida ou d’un Nancy interrogeant, à partir de la phénoménologie, jusqu’à la notion d’« être » ou de « sujet » pour laisser émerger ce qui s’ouvre au regard du lieu même. Déjà dans *L’homme qui marchait dans la couleur* (Minuit, 2001), essai consacré à l’œuvre de James Turrell et au désert, au lieu déserté et en retrait, retiré, de ses *Chambres*, nouvelles fables de la *chôra* de Platon, nombre de passages s’orientaient vers une critique de « *l’œil de la perception* » et s’éloignaient résolument de toute psychologie de la forme pour se risquer à une autre expérimentation de la limite, en jouant « *sur des bords et des passages pour nous y laisser toujours à d’étranges états de trouble* », quittant « *l’espace visible* » pour l’expérience inquiète du « *lieu visuel* » : « *Il faut penser le lieu visuel par-delà les formes visibles qui circonscrivent sa spatialité; il faut penser le regard par-delà les yeux, puisque aussi bien en rêve nous regardons tous yeux fermés*³. »

Par ailleurs, ce qui est très frappant dans le dispositif adopté par Didi-Huberman dans plusieurs de ses ouvrages récents – je pense à *Blancs soucis* (Minuit, 2013) et à *Sentir le grisou* (Minuit, 2014), entre autres –, composés de la même manière et qui ont ce même souffle aventureux et

précaire des essais, tournant autour de la centaine de pages – à défaut de quoi on sort de la forme-essai pour glisser dans l'étude, voire quelque chose de la « thèse » toujours –, c'est ce choix d'une mesure précise, entre liaison et déliaison où se joue le rythme de la pensée, mesure à l'évidence éthique (souci si prégnant qu'il est inutile de le souligner), qui consiste à apposer un essai (le premier, en l'occurrence) où il est ouvertement question de la Shoah, de la mémoire (qui n'est pas commémoration) et de la « *survivance* » (distinguée de la survie), et un autre, « Essayer dire », où le fondement même de la discipline de l'histoire de l'art et de son rapport à l'œuvre d'art et à l'image est abordé de front (que serait en effet l'histoire de l'art sans la description, l'*ekphrasis*?) – libre agencement, donc, qui laisse au lecteur le soin de penser ce qui se passe entre ces deux questions et les tient ensemble. D'un côté, il s'agit de penser la survivance dans l'écriture réminiscente d'Aaron Appelfeld dans *Histoire d'une vie* et la démarche de l'artiste polonais Miroslaw Balka, qui répond aux mêmes motifs psychiques et formels par un langage ne cessant de scruter l'obscurité en des espaces donnant « *lieu malgré tout* » à une indescriptible « *oppression corporelle* » ; de l'autre, il y va d'un « *essayer dire* » – et non pas « essayer de dire », Didi-Huberman insiste : l'*œuvre de l'art* (et non la banale « œuvre d'art », destituée en « objet » ou en pire marchandise) exige cette syntaxe autre –, qui avec « *des mots à peine perçus* » consonne poétiquement avec l'image et sait *dire* comment le voir vient fendre le langage. Or cela marche parfaitement, car, de part et d'autre, du voir comme du dire, il s'agit du même silence, de la même nuit où l'écriture doit pourtant se faire « *voyante* » en imaginant un phrasé pour *interpréter*, « *au sens flottant ou musical du terme, bien sûr, et non pas au sens d'un quelconque déchiffrement iconographique* » : « *mutité du regard* », « convocation du langage là même où il fait encore défaut » (Didi-Huberman cite *Enfance et histoire* d'Agamben).

Nul hasard donc si, plus encore que les descriptions phénoménologiques d'œuvres visuelles, ce sont les descriptions littéraires – celles de Proust, de Genet, de Beckett – qui tentent de tels exercices d'anamnèse pour atteindre à cet « *essayer dire* ». Beckett surtout, dont Didi-Huberman n'hésite pas à faire la figure exemplaire du spectateur privé de l'usage de la parole devant le tableau. Citant *Trois dialogues* (« *La chose que je n'arrive pas à dire, on peut ne pas y arriver de bien des manières* »), il élit Beckett comme « *l'écrivain paradigmatique [...] d'une telle dialectique ou "double distance" : mémoire des formes les plus anciennes [...] et invention des formes d'écriture les plus radicales ; sentiment de l'indescriptible et expérimentation du langage à l'intérieur de cet impouvoir même ; [...] paradoxe du "froid" et de l'"expressif"* ». Beckett, ou comment tenir les « *yeux clos écarquillés* » en un paradoxe radical où il n'y a plus « *aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer* » », où il faut renoncer à tout « *dit maîtrisé* » pour se rendre à ce « *dire non maîtrisable* », affranchi de toute « *emprise identificatoire, qu'elle soit historique ou critique* ». L'expérience de

l'art est toujours un infini « Comment c'est », un « *Tout cesse, sans cesse* » (*Le monde et son pantalon*), elle est un incessant « *Je ne sais pas, n'ayant jamais rien vu de pareil* » (*Trois dialogues*). *Cap au pire* le dit mieux encore – ou pis : « *Yeux clos. Yeux écarquillés. Yeux clos écarquillés. [...] Encore. Écarquiller encore. Dire encore. Être encore. Tant mal que pis encore. Tant pis que pire encore. Jusqu'à ce que la pénombre ait disparu. Enfin disparu. Tout enfin disparu. Une mauvaise fois pour toutes. Une pauvre mieux plus mauvaise fois pour toutes. [...] Tout ? Non. Disparition de tout ne se peut.* »

ESSAYER DIRE POUR VOIR

De manière révélatrice, Didi-Huberman prend donc pour point de départ de sa réflexion ce qui vient déchirer le voir et empêche de simplement déchiffrer ce que l'on a – croit avoir ou voir – sous les yeux. Il s'intéresse ici comme dans tous ses essais – je pense tout particulièrement à *L'homme qui marchait dans la couleur* où il donne de saisissantes descriptions de ce qui échappe à la perception, laissant émerger le visible, la visualité, contre un certain voir – à ce qui tremble à la lisière de la perception, à la limite de notre champ de vision comme on dit, rendant compte avec une imparable rigueur analytique de tous ces états flottants, brumeux, où l'on est fasciné par une forme qui échappe, qui nous met en défaut de langage. Qu'est-ce donc que regarder, dès lors, quand on ne voit rien – ou si peu, ou mal ? « *J'étais comme fatigué du langage jusque-là mis à ma disposition*, écrit-il au sujet de l'œuvre de James Coleman. *Je me sentais comme "indéfini" – et pas seulement indéci, incapable de jugement – devant cette image. N'étais-je pas moi-même à l'image de cette forme indéfinissable qui me faisait face, cette forme peut-être inventée par l'artiste pour indéfinir mon langage devant elle ?* » Mais défaut ici n'est pas manque, plutôt la condition même du désir, d'une nouvelle possibilité, d'une virtualité encore insoupçonnée pour le langage lui-même de s'ouvrir. Didi-Huberman définit ainsi ce qu'il en coûte de regarder : il s'agit, devant l'image (mais on pourrait le dire aussi de la mémoire), d'« *assumer l'expérience de ne rien garder de stable* », la « *sensation pénible liée au creusement* » du langage, mais aussi le « *il faut continuer* » du désir qui revient « *du fond même du ressac où le langage se perd* ». Ce « *il faut continuer* », écrit l'auteur d'*Images malgré tout*, est « *la formule éthique du rapport justement établi entre désir et défaut* ». Sans doute est-ce à cet espacement, à ce battement que ces deux essais d'*Essayer voir* nous rendent si attentifs en s'essayant eux-mêmes à « *une expérience inséparable de son risque et de son effectuation* ». ⊥

1. Cf. mon *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.

2. Cf. Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éditeurs), Paris, Éditions La Différence, coll. « Essais », 2013.

3. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, coll. « Fables du lieu », 2001, p. 79 et p. 58-59.

Vrai luxe, fausses identités et autres tricheries

PAR MÉLISSA THÉRIAULT

LE NOUVEAU LUXE. EXPÉRIENCES, ARROGANCE, AUTHENTICITÉ d'Yves Michaud

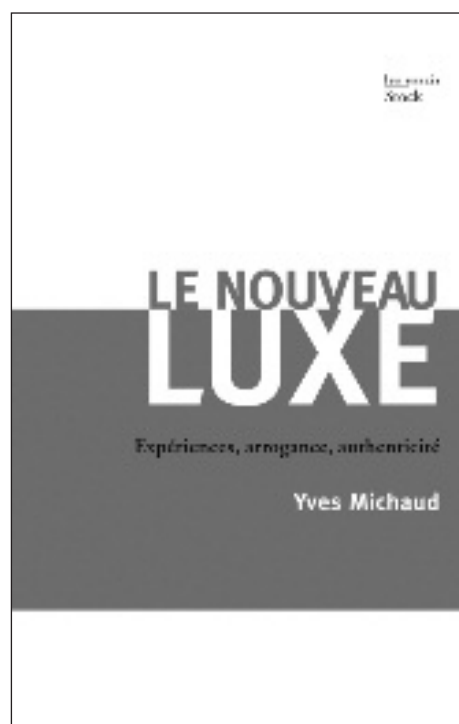
Stock, 181 p.

Le philosophe français Yves Michaud est depuis longtemps connu, apprécié et vilipendé pour ses prises de position tranchées à propos du fonctionnement des institutions culturelles et des milieux artistiques, ainsi que celles concernant certaines « *chapelles philosophiques* ». Peu importe la position qu'on adoptera par rapport au regard – par moments vitriolique – qu'il pose sur les pratiques culturelles et conduites esthétiques de la société contemporaine, force est de constater que l'on est en présence, sous la plume de Michaud, d'une lecture inédite qui mérite qu'on s'y attarde. En effet, malgré les critiques qu'elles peuvent susciter, la principale force des réflexions présentées dans *Le nouveau luxe* et dans d'autres ouvrages récents (tels que *Ibiza mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, publié chez Nil en 2012) réside dans ces portraits de société qui, à défaut d'être incontestables en tous points (nous y reviendrons), rend possible la réflexion sur des phénomènes trop souvent délaissés par la réflexion philosophique en raison de leur « futilité ». Parmi ceux-ci, les pratiques esthétiques non artistiques, dont le tourisme et l'industrie du luxe.

Le questionnement de Michaud porte autant sur les causes mêmes de l'explosion de l'industrie du luxe que sur le sens profond de cette « *constante anthropologique* » – puisque chaque tranche sociale a le sien, y compris les groupes défavorisés. La pertinence philosophique du sujet est évidente dans la mesure où le luxe joue un rôle dans l'existence humaine et où nous lui accordons une grande importance, alors

qu'il se définit justement par son caractère superflu et excessif. Rappelons que l'étymologie de *luxe* renvoie à « ce qui ressort », de la même façon dont on dira d'une cheville dont l'os est hors de sa place habituelle qu'elle est *luxée* : le luxe est donc ce qui nous permet de nous démarquer d'autrui. Mais à quel prix? Cette question est d'autant plus pertinente à l'heure où les ravages sociaux et environnementaux de l'hyperconsommation se manifestent de façon criante et que l'on observe un phénomène paradoxal : la *démocratisation du luxe* par la mainmise qu'a sur celui-ci le grand capital, qui fait que « *grâce à l'industrie, on trouve maintenant un luxe pour tous* ». Qu'est-ce alors que le « vrai luxe », et surtout, pourquoi se rattache-t-on à un élément si factice pour assoier notre quête d'authenticité?

L'essai est l'occasion de revisiter les quatre fonctions du luxe selon Henri Baudrillard telles que présentées dans le classique *Histoire du luxe*, paru en 1880 – distinction, ornement, vécu d'expériences rares et intenses, plaisir. Pour résumer : le luxe n'est que ce qui permet de se placer au-dessus de son groupe, quel qu'il soit, et a une valeur strictement conventionnelle, voire pas de valeur du tout, puisque l'on est toujours le pauvre (ou le riche) de quelqu'un d'autre. L'intérêt de l'essai tient donc surtout à ce qu'il relève un phénomène qui n'est pas nouveau, mais se présente à nous sous un nouveau visage :



la mainmise supplémentaire de l'industrie sur la symbolique du luxe. Désormais produit en série pour tous, au bénéfice des actionnaires (et non plus par des artisans pour le bénéfice d'aristocrates), il ne peut toutefois être partagé par tous, sous peine de perdre sa fonction de distinction. Il n'est donc pas surprenant que ceux qui en dictaient les règles jusqu'à maintenant crient à sa disparition pure et simple et par conséquent, à la disparition de toute civilisation, simplement parce qu'il existe maintenant un luxe

manufacturé pour chaque strate économique. Peu importe à qui il s'adresse, on le produit industriellement, même lorsqu'on tente de le cacher. Par exemple, des chaussures sont fabriquées dans un pays en émergence puis acheminées en Italie pour le travail de finition – l'étiquette finale donnera une patine luxueuse, mais il reste que le produit manufacturé ne sera pas comparable avec son équivalent qui était, jusqu'à récemment, produit de façon plus artisanale.

ART ET LUXE

Les réflexions les plus fertiles qui se dégagent de l'essai sont toutefois celles portant sur le rapport entre *art* et *luxe*, qui ont toujours été associés : « Cette relation entre *luxe* et *art* est constante. Tant que les œuvres d'art ne sont pas identifiées et valorisées en elles-mêmes et pour elles-mêmes sous la catégorie de la "valeur esthétique", aussi longtemps qu'elles tirent la plus grande partie de leur valeur et l'usage qui en est fait (un usage qui peut être rituel, religieux, politique, mémoriel, mnémotechnique, érotique, etc.) de la noblesse des sujets figurés et de la qualité des commanditaires autant que des matériaux précieux utilisés comme marque de cette valeur, on trouve cette solidarité. »

Ainsi, l'art est l'endroit où le luxe se manifeste de la façon la plus évidente (ce qui explique du même coup pourquoi l'esthétique et la philosophie de l'art font si peu de place à l'étude des pratiques populaires, qui se définissent justement par l'absence du caractère rare et le fait qu'elles sont accessibles). Mais conformément à la thèse exposée par Michaud sous diverses formes depuis *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* (Stock, 2003), le luxe – et ça inclut ce produit de luxe qu'est l'art – ne s'incarnerait plus selon lui nécessairement dans un objet.

Michaud explique que l'importance grandissante du *design* d'expériences est le moyen qui nous permet d'assouvir cette quête d'un hédonisme qui fait une large part à l'ostentation et qui permet de prouver qu'on a « plus de goût, plus d'originalité, plus de moyens, plus d'information que les autres ». L'ironie, c'est que l'on sait très bien que nous nous approvisionnons – en informations, en produits, etc. – aux mêmes sources que tout le monde, ce qui fait que les différences dont nous nous enorgueillissons tant sont d'une risible superfici-

cialité. Désormais aliénés à la quête d'« une vie à la fois intense et lisse » que permet le luxe immatériel dans la mesure où il se situe « à la jonction de cette double quête de l'intensité de l'émotion et de la continuité de la vie rêvée », nous nous adonnons désormais au luxe d'expérience et au luxe du *packaging* de l'expérience.

Un rappel de sa propre théorie de la *vaporisation* de l'art permet à Michaud d'avancer que « l'art comme le luxe sont des expériences, avant d'être réductibles aux objets qu'on appelle artistiques ou de luxe », allant même jusqu'à affirmer que « c'est l'ambiance qui fait les produits et non l'inverse ». Précisons toutefois que ce serait une erreur d'en conclure à une disparition de l'objet (qu'il soit d'art ou non), alors que celui-ci se fait simplement moins apparent¹. Bien qu'on peut avoir à juste titre des réserves face à cette position, cette thèse de disparition de l'objet au profit de l'expérience est discutée notamment par Carole Talon-Hugon dans son récent ouvrage *L'art victime de l'esthétique* (Hermann, 2014, p. 144 et suiv.) et trouve sa part de défenseurs.

Michaud évoque également, sans développer toutefois, la question du traitement de la femme en tant qu'objet de luxe, élément déjà noté en 1899 par Thorstein Verblen : « La première forme de propriété fut celle non pas de la terre, mais celle des femmes conquises aux ennemis et prises comme butin. » La remarque est particulièrement bienvenue venant d'un éminent représentant d'une institution qui a encore du chemin à faire sur le plan de l'équité. En effet, « bien que l'égalité progresse et que les femmes soient un peu moins traitées comme des objets elles relèvent autant que par le passé de la consommation de luxe, et parfois encore plus en termes d'ostentation » (nous soulignons). Suivant la logique proposée par Michaud, on peut se demander – non sans une touche d'espièglerie – dans quelle mesure ce serait un avancement pour la femme de quitter, à l'instar de l'œuvre d'art, le régime de l'objet pour se retrouver confinée à fonctionner en tant qu'élément d'un *design* expérientiel.

L'EXPRESSION TROUBLE DE L'AUTENTICITÉ

La fin de l'ouvrage est consacrée à l'examen de notre désir d'authenticité, véritable obsession de notre époque selon Michaud. Celle-ci se présente sous la forme d'une fétichisation du passé et de nostalgie et

se décline sous quatre modes : le naturel, l'original, l'exceptionnel, le distinctif. Au sein de cette « comédie narcissique » à laquelle nous nous adonnons, il conclut que « l'artifice est à son comble, mais la sensation est vraie, dans un mixte étrange d'inauthenticité et d'authenticité ». Mais ce mélange, à la base de « l'étrange identité contemporaine », est-il si nouveau dans l'histoire humaine ?

Plusieurs éléments forts du livre sont à noter, dont le caractère lucide des conclusions (qui n'épargnent personne) et les remarques sur l'arrière-plan économique lié au phénomène du luxe, toujours implicite, mais néanmoins réel (malgré l'hypocrisie qui tente de le gommer). Parmi les points plus faibles de l'ouvrage, on aurait aimé plus d'approfondissements en complément des énumérations, car le sujet mérite amplement ce traitement et les travaux des prédécesseurs auxquels se réfère l'auteur (Adorno, Verber) auraient permis une plus ample discussion. L'abécédaire *Narcisse et ses avatars* (Grasset & Fasquelle, 2014), constitué de courtes entrées dont certaines recourent les thèmes présentés dans *Le nouveau luxe* (notamment : identité et avatar, art et design, sujet et expérience, bonheur et hédonisme), peut d'ailleurs constituer un complément de lecture pertinent.

L'ouvrage se démarque néanmoins en offrant un prolongement des travaux précédents de Michaud et en réalisant une étape supplémentaire de sa réflexion sur les pratiques esthétiques actuelles : alors qu'il avait exposé dans *L'art à l'état gazeux* dans quelle mesure l'objet d'art se dissout pour faire place à une expérience, *Le nouveau luxe* montre comment cette expérience prend place dans le quotidien, y compris un quotidien obsédé par l'idée de « sortir de l'ordinaire ». Après tout, puisque nous ne pouvons nous passer de luxe dès lors qu'il devient une composante de notre identité, cet agréable mal profond est promis, comme le résume bien l'auteur, à un très brillant avenir. ─

1. Voir la très longue note de bas de page (p. 132-133) à ce sujet.

2. Sur le régime de disparition de l'objet d'art, voir p. 112 et suivantes.

La voix des morts

PAR ELSA LAFLAMME

AYAÏ ! LE CRI DE LA LITTÉRATURE
d'Hélène Cixous, accompagnée d'Adel Abdessemed
Galilée, « Lignes fictives », 91 p.

Écrivain le génie des langues, parlant *en langues* à même la voix des génies de la littérature, Hélène Cixous livre avec *Ayaï! Le cri de la littérature* une profession de foi en la littérature qui console et inquiète. Dans l'oscillation constante entre ce qui nous tue et ce qui nous anime, l'écrivaine polyphone et polyglotte raconte une fois de plus le secours de la littérature.

Par un enchevêtrement de lettres où s'entendent les voix de Sophocle, de Shakespeare, de Faulkner, de Derrida, de Kafka, de Proust et auxquelles se mêlent celles, antiques et poétiques, des héros eux-mêmes, l'écriture de Cixous témoigne une fois de plus avec *Ayaï!* d'un souci permanent de visiter les morts qui nous habitent et nous forgent, depuis les premiers balbutiements de notre (pré-)histoire : histoire venue des livres que nous lisons, des héros que nous fréquentons, mais aussi de notre champ de mines personnel, jonché des proches que nous aimons et perdons. Or dans l'amalgame de voix qui façonnent la matière d'*Ayaï!*, un cri occupe une place centrale et retentit de toute sa puissance tragique. Le cri qui donne son titre à l'ouvrage est celui d'Ajax, héros dont Sophocle a conté la déchéance et la souffrance d'être laissé pour compte. La colère d'Ajax devient ici celle de l'être endeuillé, éternel perdant condamné à survivre, et son cri, une prière adressée à la littérature comme à une divinité toute-puissante : « *Ayaï! Relève-moi de mes cendres!* » La souffrance du monde en même temps que toute la tradition littéraire, des Grecs anciens jusqu'à Derrida,

La catastrophe essentielle qui fonde la réalité du monde, c'est la mort inéluctable de ceux qu'on aime.

— Gaétan Soucy, *L'acquittement*

sont rejouées dans ce cri, et Cixous réécrit le premier texte : « *Aux commencements des commencements, il y aura eu la première note de notre douleur, elle s'élevait du diaphragme vers le ciel, comme ceci :*

AYAÏ!
Le mot universel, l'Appel. »

C'est de ce premier, dernier cri d'Ajax dont il est question dans *Ayaï!*, de son inscription et de sa résonance dans la tragédie de l'existence d'Hélène Cixous comme dans celle de tout être destiné à survivre sur un tas de cendres.

Livre de tous les accompagnements, *Ayaï!* est également le lieu d'une rencontre avec l'artiste Adel Abdessemed. Les photographies et dessins de cet « *artiste de la douleur* » cadrent dans le texte les motifs de l'incendie qui nous assaille en tant que mortels. Par le recours à ces images, le livre trace un portrait de Cixous en « *petite fille en feu* », « *immortelle effigie* » et « *sublimation ovidienne d'un malheur trop familier* » dont « *le hurlement* » a été « *transcrit* » par Abdessemed sous la forme du *Cri*, une photo venant redoubler le titre de l'ouvrage et le faire résonner davantage.

L'auteure paraît donc sous les traits d'une fillette en deuil, « *relevée de ses cendres* » par la littérature comme on relève de couches : neuf fois en neuf ans Cixous se retrouve « *à bout de monde* », faisant l'expérience de la disparition d'un proche, expérience initiée par la mort du père survenue quand elle avait dix ans. C'est à ce moment, confie-t-elle, que « *la littérature a commencé son travail de colmatage de l'abîme* », alors que « *tout [était] perdu sauf le mot* ».

Cette expérience du deuil est ravivée par un autre accompagnement, celui quotidien d'« *Ève sa mère* », « *personnage principal de la moitié* » des « *inventions* » de Cixous et figure essentielle de ses fictions récentes. Marchant aux côtés de sa mère dans le passager, dans le battement et la transition entre la vie et la mort, Cixous laisse voir en filigrane, dans *Ayaï!*, la silhouette fragile de celle qui est en train de passer, d'y passer, héroïne qui n'en finit plus d'embrasser sa fin. Le livre voyage ainsi entre les époques et les langues mais revient toujours dans l'Hadès de la « *dernière chambre* », jour après jour « *fendu[e] dans le bois de la 103^e année* » d'Ève, première femme de l'histoire.

ÉCRIRE À LA FRONTIÈRE

Les échos, les jeux de superposition, les dédoublements, piqûres et surpiqûres venant suturer la vie et la mort, coudre les morts aux vivants, sont au cœur de la pensée et de l'écriture d'*Ayai!*. Faisant une large place aux voix des autres par le recours à de nombreuses citations, l'écriture de Cixous comprend tout pour parler des « *frontières des langues* », des « *intraduisibles qui se groupent aux bords des langues* », montant la « *garde à la frontière du néant* ». L'envoi, par exemple, qui clôt le livre dans la plus pure tradition de la ballade médiévale – autre objet de plaintes et de complaints –, est tissé des voix d'Ajax, d'Hamlet et de Paul Celan, sans égards aux distinctions entre héros, personnages et poètes.

Car il est comme ça, le monde de Cixous : il propose de revoir les catégories, de faire tomber les cloisons. C'est un monde en équilibre sur la limite, un équilibre qui est déséquilibre et que nourrit la littérature. Ainsi, « *lorsque le navire-vie sombre* », l'écrivain s'engage dans une lutte contre le néant de la mort. Une lutte menée sur le mode de la tempête – de mots, de cris : « *Non ! crié-je. Je ne me rends pas. Je prends le mot Néant, et je le retourne en son contraire. Né en.* » La pensée se tient alors sur l'arête des mots et du sens.

Je crie, j'écrie : comme une devise pour l'écrivaine de tous les revirements, de tous les coups de théâtre, coups de sang et autres coups du génie. Il s'agit en fait de l'essence même de la *méthode Cixous*, à la fois manière d'écrire, mode de vie et de survie, une façon d'entrer en littérature comme on entre en religion. Écrit sur le basculement, sur l'arête de la pensée, sur la frontière oblitérée, *Ayai!* est le témoignage de cette « *merveilleuse horreur de la vie qui veut encore quand elle ne veut plus* ».

Attentive à ce qui se dit, même en basse continue, dans les premiers derniers moments, à ce cri d'Ajax et à tous les autres cris, Cixous reprend avec *Ayai!* le fil de *Revirements dans l'antarctique du cœur* (Galilée, 2011) où elle constatait déjà que « *le dernier mot d'un être humain n'est pas un livre, n'est pas un poème, encore heureux si c'est un cri, l'appel d'un nom, parce qu'il peut arriver que ce soit un couac, une bouffée d'indignation, un quoi ! ou rien* ». Elle rappelle son émerveillement devant les balbutiements de l'*infans* autant que

devant l'aphasie du mourant, interpellée par le premier comme le dernier cri humain, une humanité que Derrida aura d'ailleurs questionnée autant qu'inquiétée avec sa « *pensée de l'animal* », entre autres dans *L'animal que donc je suis* (à suivre).

UN MONDE SANS REPOS

Inquiété, jamais tranquille, c'est un monde sans repos que dépeint Cixous dans *Ayai!* comme dans l'ensemble de son œuvre : sans repos pour les morts, sans repos pour les vivants. Un monde dont le seul lieu habitable serait le lieu même du néant, ce non-lieu de la perte, du naufrage où le sujet s'abîme dans la voix de l'autre avant même la parole. Car tout reposerait en fait sur la présence de cette voix, la mort faisant surgir « *un murmure incessant* », une « *parole errante* » à laquelle « *l'amitié donnerait une voix singulière, par-delà ce qui s'en va, par-delà ce qui reste* », comme le rappelait Danielle Cohen-Levinas, citant Blanchot, à l'occasion de la mort de Monique Antelme. Ces voix, toutes ces voix de morts et de vivants – mais y a-t-il une véritable différence entre les deux ? –, juxtaposées et apposées par couches successives – celles de Cixous, de Derrida toujours abondamment convié, celle de Danielle Cohen-Levinas citant Blanchot que nous évoquons ici –, formeraient ainsi un tombeau où coucher nos peines pour les chanter. Tel un livre-tombeau, *Ayai!* s'écrit sur le mode commémoratif, mais d'une commémoration qui serait à la fois mémoire et transformation, célébrant la voix davantage que le corps.

Enfin, *Ayai!* est un plaidoyer pour le deuil impossible. L'auteure y défend un refus du travail du deuil par le recours à la littérature, « *génie de la métamorphose* » et « *Divinité sublime de la Transformation* » qui ne tient jamais le mort pour mort, *une fois pour toutes*. La littérature constitue en fait le monde même du *sans-repos*, facilitant la fréquentation des morts, comme morts et comme vivants. Ainsi, Derrida, Shakespeare, Blanchot et Sophocle – pour ne nommer que ceux-là – n'auront jamais été si vivants que dans le souffle de Cixous, affairée à les faire parler et à les interroger sans relâche dans leur « *mourance perpétuelle* » par le « *téléphone anti-mort* » qu'est la littérature, véritable « *magie qui établit la liaison entre nous, les orphées orphelins et nos être chers invisibles, en apparence, mais présents* ».

Ayai! est l'œuvre d'une orpheline de chair et de lettres – « *orpheligne* » (G. Michaud) ou *orphée-ligne* –, privée à jamais de l'autre mais tentant malgré tout et par tous les moyens de faire revenir ses pères et mères réels et fictifs, tués de ses mains et à plus d'une reprise. Car du cri au crime, il n'y a qu'un pas que franchit aisément la littérature. La littérature est « *la chambre du crime* » et les écrivains sont « *comme les criminels qui sont toujours innocents de leurs actes* », rappelle Cixous. Le lecteur sera ainsi à jamais inquiet par ceux et celles qui, de Proust à Cixous en passant par Dostoïevski et Derrida, écrivent « *en avançant, sous une pluie de questions aux pointes empoisonnées, aiguillonné[s] par les premières et dernières questions que lance l'être humain dans l'espace vide du destin.* »

N'offrant aucun salut, la littérature – cette « *Toute-Puissance autre* » – permet de composer avec cette inquiétude, de la fouiller sans cesse pour en faire advenir la possibilité de réconcilier présent et passé. Car « *joindre le présent au passé* » et le faire « *dans une activité de résurrection* », telle est l'ambition d'Hélène Cixous, ici ventriloquée par Proust. Or malgré cette transmutation perpétuelle permise par l'écriture, aucun répit ne sera donné – ni aux vivants ni aux morts, d'ailleurs – et à la souffrance s'ajoutera la souffrance, en une « *double souffrance* » de celui qui, comme Ajax, « *souffre mort de mourir d'oubli* » (Sophocle). Cixous continuera donc d'écrire à même la voix du disparu, toujours spectralisée et en quête d'un apaisement, d'une consolation, réitérant avec *Ayai!* le vœu que cela existe, *la suite des choses*, écrivant dans l'espérance que « *la mémoire* » soit « *plus forte que la mort* », que « *la mémoire* » survive « *à la matière dans laquelle elle est inscrite.* »

Héritière de Montaigne et de Rousseau, Cixous choisit une fois de plus la littérature comme témoin de sa révélation ; elle ne cesse de la qualifier, de la nommer, de lui céder ses pouvoirs et de l'invoquer. Tour à tour « *prophète de la vie posthume* » et « *bouclier* », la littérature « *nous offre l'hospitalité* », « *protège et attaque* ». La littérature, « *c'est pour hurler longtemps, pousser les cris jusqu'à la musique* » : cris de l'aveugle, de l'*infans*, du mourant, de l'endeuillée, de l'abandonnée de tous les abandons. Proposition éthique s'il en est une, la littérature nous enseigne à vivre et à mourir, au pied de la lettre. ┘

Aujourd'hier

PAR GINETTE MICHAUD

LE DÉTRÔNEMENT DE LA MORT. JOURNAL DU CHAPITRE LOS d'Hélène Cixous

Galilée, « Lignes fictives », 78 p.

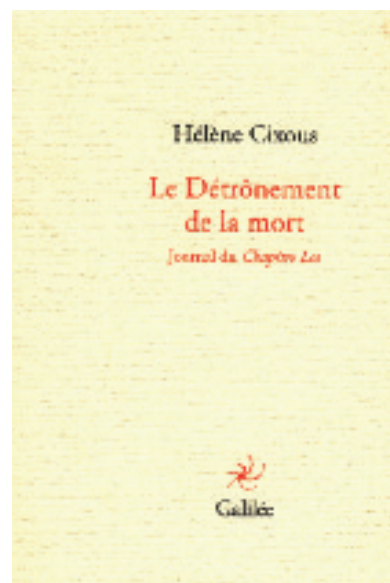
ABSTRACTS ET BRÈVES CHRONIQUES DU TEMPS, I. CHAPITRE LOS d'Hélène Cixous

Galilée, « Lignes fictives », 98 p.

Le hasard fait toujours bien les choses dès que j'ouvre un livre d'Hélène Cixous, avec ses ailes, ciseaux, papier volant. Aujourd'hui (je devrais dire comme elle « *aujourd'hier* »), je me prends à relire *Le détronement de la mort* (Galilée, 2014) et son frère jumeau, *I. Chapitre Los* (Galilée, 2013), paru avec une légère avance comme il se doit pour les êtres gémeaux qui se suivent toujours comme des ombres (d'ailleurs, le *Journal du Chapitre Los* est un peu plus mince [78 p.] que son devancier [98 p.], dont il est l'éclaircir en quelque sorte). Le *Journal* est le « *shadow book* » du *Chapitre*, ainsi les présente-t-elle, le « livret » du livre, « *son témoin et son double* », tous deux apparentés à la fabuleuse et prolifique lignée du « *Livre-que-je n'écris-pas* ». Il faut donc les lire ensemble, mais séparément, avec le décalage de ton, de timbre assourdi, de nuance dans les teintes qui les distingue. Mais ce qui fait aussi la singularité de ma (re)lecture cette fois, c'est le fait que cette magnifique fable du temps, à l'enseignement du grand Shakespeare bien entendu – car c'est lui qui les fait décoller ces deux-là, dans leur nacelle du rêve littéraire : « *Let them be well used; for they are the abstracts and brief chronicles of the time* » (*Hamlet*, acte II, scène 2) et « *All is lost! Lost!* » (*The Tempest*) –, coïncide avec mon passage par la petite salle du Musée national des beaux-arts de Québec qui accueille l'impressionnante œuvre de Bill Vazan intitulée *xx^e siècle*, une suite de dix grands tableaux multicolores correspondant chacun à une

décennie, avec chaque jour, du 1^{er} janvier 1900 au 31 décembre 1999, inscrit au tampon-encreur, bandes verticales de dates, rouleaux de temps ensuite subtilement peints (à l'exception des décennies « 1910 » et « 1940 » des deux Grandes Guerres, en noir et blanc), superbe mise en espace du temps écoulé.

On ne saurait trouver meilleur compagnon de peinture pour faire écho à la pensée du temps déployée dans ces deux textes de Cixous – comment les nommer avec un peu d'exactitude? Essai, pensée, journal, récit? « *Songe* » plutôt, « *rapport sans aucune hésitation, adressé à personne* » (*Chapitre Los*) –, vaste méditation sur le « longtemps » du temps en ses si brèves vies. Car qu'est-ce que l'âge? « *53 ou 35, qu'est-ce que ça change?* » Quand sommes-nous donc le contemporain des multiples moi qui nous peuplent? « *Cette chanson je la connais, je pourrais remplacer 75 par 50 ou 85, selon le siècle de publication de mes pensées, on pourra laisser un blanc entre avoir et ans, on pourra également ôter avoir, être, bref il me reste cinq ans, quel que soit le siècle, juste le temps* » (*Chapitre Los*). De même, chez Cixous, on a cette chance, ce coup de grâce, de « *s'assurer d'être morts mais pas depuis trop longtemps* », de se donner rendez-vous pour revenir « *la première fois* » après la vie, mais quand sera-ce? Dans cinquante ans, ou trente, ou « *peut-être "quand nous aurons quatre-vingt-dix ans"* »? Elle explicite les « *flèches contradictoires* » du paradoxe de Zénon d'Élée : « *Aurons-nous jamais quatre-vingt-dix ans? Dans*



combien de siècles aurons-nous quatre-vingt-dix ans? Dans combien de rêves? » Naviguant dans l'arche perdue de Los, on détrône la mort, on « *tien[t] ferme [sa] couronne* », selon la phrase-sésame de *Philippines* (Galilée, 2009). Ainsi, « *on ne meurt pas. On va et vient entre deux absences de mémoire* ». À son amant Isaac qui craint la « *vorace vitesse du temps* » et se demande s'il est « *blanc ou noir* », l'amoureuse répond : « *Ton âge dépend de l'endroit où tu es par rapport à moi telle que je te regarde comme tu veux être regardé* », gardant l'image intérieure « *totale et intrinsèque, profondément invariante, qui ne dépend d'aucune vicissitude, et qui est Toi-même* ».

CARLOS ET ISAAC

Il fallait donc qu'ils soient deux, ces doubles, le *Chapitre I*, éternellement premier, et le *Journal*, comme ils sont deux, Carlos et Isaac. Ne cherchez pas de noms derrière ces deux prénoms, ils ne seront pas donnés : Isaac est le nom du secret même, même si ses cils « serrés autour d'un mince regard » le trahissent un peu, Carlos s'abrège en Los, mais en quelle langue, allemand, anglais, espagnol, français, doit-on l'entendre ? Si on l'anagrammatise, il se métamorphose en Sol, figure ombreuse de la solitude, note musicale ou encore le seuil même d'où il s'élève et s'enlève, pur être de lettre (il y a du Blake, du Büchner, du Cortés, du Cortázar, du Donne, du Proust, du Stendhal, parmi d'autres encore, en cet « imaginacteur » : mais il n'est pas interdit d'y deviner aussi un certain Carlos bien réel, disparu le 15 mai 2012, et qui porte ces belles moustaches dont la narratrice décrit si bien les ciseaux, il avait mis toute son œuvre à l'enseigne de « L'âge du temps »).

Entre Isaac et Carlos, il y a tant d'affinités, mais quelques différences sensibles pourtant s'insinuent. Ainsi, avec Carlos, « pas de commencement, pas de dernière scène, pas de catastrophe, pas d'anniversaire, pas de souffrance », pas de séparation, de poison, de poignard, de jalousie, « avec Isaac, oui » (*Chapitre Los*). Entre Carlos et la narratrice, il n'y eut « jamais le mot de mot. Ni, donc, de non-mot », pas de mot qui ait été le premier ni le dernier, « alors que tout le temps d'Isaac il a été question de mots, de mot et compagnie, de mots de vie et de mort, de mots de dire pour ne pas dire, de ne dire que des mots qui disent autrement ce qu'ils ne disent pas ». Carlos est le seul homme qui ne lui « ait pas fait peur avec sa peur. Avec sa mort », qui en riait et feignait la fin, alors qu'Isaac, même s'il est le « fils du rire moqueur [on entend bien le subtil homonyme filigrané ici, « mot cœur »] de sa mère », « garde son rire sous enveloppe. En laisse ». Carlos est « toujours là. Ici », sur le fil d'une phrase imprenable qui file à une vitesse folle, ou dans l'intensité du « ciel bleu mer qui immobilise tout passant et l'épingle dans un cristal d'éternité ». Ils sont donc bien différents, ces deux amants, et pourtant accolés l'un à l'autre, « Carlisaac », « Isaacarlos », comme elle les entremêle dans le *Chapitre*, séparés par le contre-temps qu'elle incarne, elle, entre eux, « le même moi, en dissociation » : « J'ai pu aimer

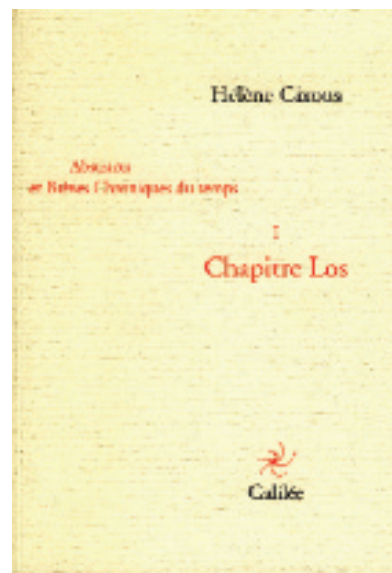
totalemment et à l'absolu deux héros à la fois, simultanément et dissimultanément, je crois avoir pu aimer trois personnes quasi simultanément. Je n'ai jamais aimé qu'Isaac, dis-je. » Qui dit vrai ? Tout est vrai, tout est impossible, c'est selon : l'instant, « la couleur de la passion », « la forme des doigts ».

CAJA 135, ARCHIVES PRINCETON UNIVERSITY

Le détronement de la mort est – c'est la loi chez Cixous où cette pensée est portée au plus haut et imprègne toute sa « famille mentale », de la silhouette familière de Georges Cixous à celles de Kafka, de Philia chatte ou de Giacometti, qui échangent « l'élégance de leur âme, la finesse stupéfiante de leurs colonnes vertébrales » – mort de la mort lorsque, dans le rêve ou la littérature, on se trouve du côté de l'immortalité, où « la mort n'enlève pas la vie aux morts », où l'on échappe aux « cruelles lois diurnes » et que « l'arche à lettres vivantes des morts » – ces lettres dont « on dit que ce sont des fantômes », ce qui « les fait rire », nous avait-elle prévenus dans *Chapitre Los*, car « elles sont tellement plus vivantes que nous, pauvres choses humaines à l'être fatigué, au corps périssable » – s'ouvre et laisse enfin les « lettres parties arriver après la mort. Droit de vie dans la mort. La mort ? Si pleine de vie, de vies ».

Or (je choisis à dessein cet « or », lettre du père), qui peut, mieux que le rêve ou la littérature, traverser le temps, plus encore, refermer un instant la béance de la blessure et retourner « l'absence à l'absence » ? Ici cela prend la forme, très concrète et immatérielle à la fois comme toujours chez Cixous, d'un « ultimythe » de l'archive, en l'occurrence celui la Boîte 135, *caja* non dénudée, contenant la correspondance encore interdite pour un temps aux « lisants », lettres sous scellés, frappées d'« éclecture » jusqu'en 2021 ou, selon les versions, « deux ans après la mort de l'habitant » : « Un incalculable mélange d'abri et de clôture : sensation merveilleusement étrange : une moi embaumée loin de moi, si c'est "moi", relevée de la mort, enlevée à la vie et à la mort. Retenue. Retenue nue. Mais personne pour lui rendre visite. Il paraît qu'on est bien conservés, nous les fantômes de la Boîte 135, in special vault facilities. »

Alors, le temps ? Seule la littérature répond, sans faille : « Présente », éternellement. Car « ces événements ont une volonté litté-



raire », « un désir d'immortalisation. Ils demandent un présent. Le présent, quel présent ? Il y en a tant, qui se présentent, qui passent » (*Chapitre Los*). Alors, oui, on peut bien dire, comme Joyce avec son *Yes* à tout, son atout qui prend tout et passe : « Comme c'est court un petit siècle. Quelques pages de notes. Il y a cent ans un va-et-vient d'entrées et de sorties dates naissances et morts, mon père mort naît, de là j'entre page 1914 Giacomo Joyce, aujourd'hui page 2014, "aujourd'hui" page 2114, même grandeur miniature de l'épopée, le sujet va mourir, il renonce à tout sauf à écrire » (*Chapitre Los*).

Refermant provisoirement le *Chapitre* et le *Journal*, le livre et son compagnon d'ombre, je ne peux passer sous silence la beauté du prière d'insérer intitulé « À mes lisants » qui présente le *Chapitre Los* et qu'on ne retrouve pas dans les pages intérieures, qui en est une forme adventive, absolument originale, un « instantané symphonique » lui-même détaché comme un pétale « du tout de la fleur du Livre ». Car l'univers du *Livre-que-je-n'écris-pas* est « une infinité de présents » où chaque page-pétale est aussi une fleur, brusquement arrachée par un coup de mort. Mais voilà que surgit le « C'est alors » inattendu, l'instant de sursaut où revient Carlos retrouvé vivant : « La vie que donne la mort, ou plutôt qu'elle rend, cette vie née de la mort, ce serait la littérature ? » †

Le repli et la fascination

PAR HUGO BEAUCHEMIN-LACHAPELLE

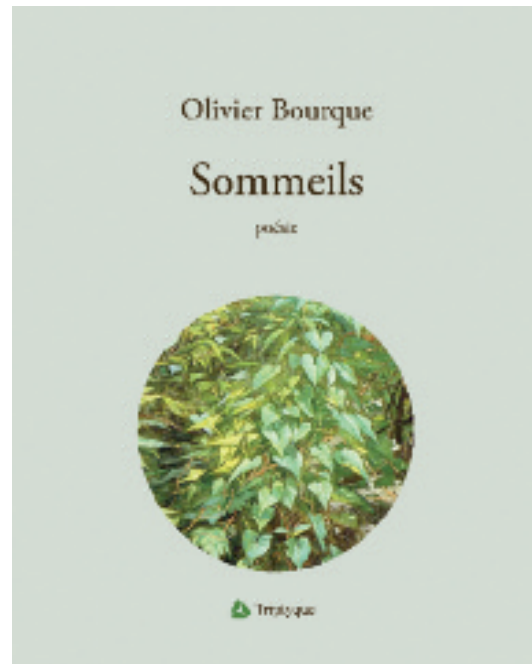
SOMMEILS
d'Olivier Bourque
Triptyque, 48 p.

LUMIÈRE SANS CRÉPUSCULE
de Ghislain Houle
Le Noroît, 110 p.

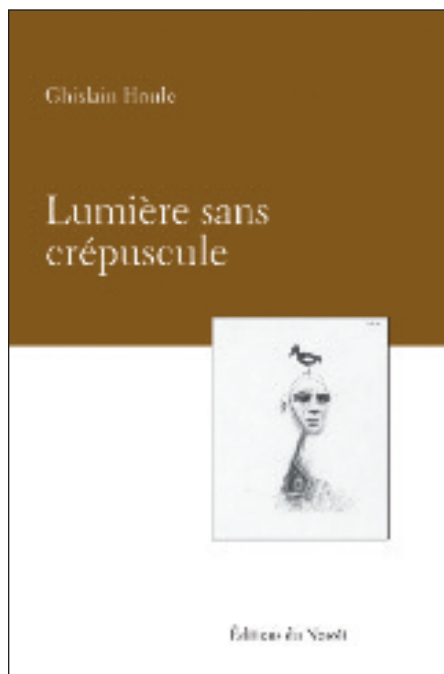
En poésie contemporaine, on assiste à la réactivation de *topos* traditionnels, comme la nature, le sacré, le rêve, *topos* associés étroitement à l'image mythifiée du genre. Ils confèrent à l'écriture poétique une autojustification qui lui permet de cheminer en dépit de l'absence présumée d'une réception en bonne et due forme, en dépit de l'indifférence d'une société qu'elle considère hors de sa portée. Ainsi, Olivier Bourque, dans *Sommeils*, puise dans les ressources du rêve pour y trouver la possibilité d'un réenchantement du monde. Le poète confie n'être « *qu'un observateur, qu'un rêveur dans un monde de pensées* ». C'est ce qu'il illustre en une trentaine de poèmes en prose qui présentent un univers débordant de sensualité, de « *superbes couleurs* », de « *cris avides* » et de « *caresses du vent* ». Pour y parvenir, Bourque travaille, comme le titre de la première section du recueil l'indique, à « *étirer les rêves* », c'est-à-dire à imprimer au réel une porosité onirique pour l'envisager sous un angle novateur. Ainsi, le réel, gagné par l'étrangeté d'une mise à distance radicale, devient un espace de découverte et d'émerveillement, une « *foire généreuse* » où le poète est à même de goûter « *le bonheur d'une libellule bleue posée sur [sa] jambe, cette étonnante confiance* ». Le recueil propose alors une véritable reconquête de l'innocence que les enfants, point focal de la seconde section, incarnent parfaitement,

puisqu'ils « *n'en finissent plus de faire vœux d'abondance et d'imaginaire* ».

L'apaisement au centre de *Sommeils* tient à cette ataraxie enclavée dans le rêve dont Bourque fait son pacte de lecture. Le caractère exceptionnel de cet espace en dissimule mal la fragilité : les « *journées encombrées par les voitures* », qui « *nous dérobent au dès maintenant de nos vies* », connotent discrètement la menace que fait peser de loin en loin la civilisation délétère. Autrement dit, le rêve protégerait de la réalité corruptrice en tenant celle-ci à distance. L'antagonisme, auquel cette dichotomie d'inspiration romantique devrait prédisposer, ne s'affirme jamais : tout au plus s'exprime-t-il dans le dédain de ce qui peut perturber l'Éden de l'instant présent. En évacuant la tension, l'écriture se fait évasion. Par conséquent, sa positivité appuyée verse dans la complaisance : elle ne serait qu'une manière de s'accommoder d'une société décevante. Le poète, replié dans la contemplation, devient aux yeux du lecteur un touriste dans



l'exotisme de sa propre fascination, comme l'expriment à quelques reprises des synecdoques de ce genre : « *entre les étonnantes expériences et leur devenir, mon corps suit.* » Recueil « *d'une fin d'été heureuse* », *Sommeils* l'est à plus d'un titre : il ressemble à ces bibelots de boutique de souvenirs qui, en dépit de leur joliesse, ne font que rappeler ces vacances qu'on a passées anxieusement à chercher « *la force épuisante de ne rien faire au soleil* ».



CONTEMPLER ET COMMUNIER

Lumière sans crépuscule, de Ghislain Houle, s'inscrit aussi dans cette veine traditionnelle d'une certaine poésie contemporaine. Ce recueil vise à percer l'inépuisable mystère de la nature en esquissant « l'incontournable splendeur

des choses tuées ». La centaine de poèmes en prose dessinent au moyen de courtes notations elliptiques un *moment*, au sens fort du terme : ils mettent en scène un dialogue, une rencontre, entre la sensibilité du poète et l'immuabilité de la nature. « *Quelle présence vient donc hanter ce lieu ?* », écrit en effet le poète. Par conséquent, l'énonciation enferme la part d'indicible du monde dans la parole qui la dit. Le poème relate cette rencontre qui donne « *visage* » à l'étrangeté : « *Comment pourrais-je t'éterniser, visage à jamais inachevé ? Où ton existence signifie, je prends forme. Je me lie d'emblée aux choses perceptibles qui donnent lieu de visage.* » Le résultat de l'opération poétique est la création d'« *espaces renouvelés* » où le poète retrouve une forme d'harmonie dans l'univers offert à ses sens. L'harmonie accueille celui qui l'a décelée, et cette hospitalité retrouvée se prolonge en apaisement : « *Ici, je demeure. Entre les petites choses et le silence.* »

Lumière sans crépuscule joue la carte de la transfiguration poétique pour s'approprier un univers inaccessible, mais

le poète, pour s'en rapprocher, décide plutôt de se rendre lui-même inaccessible. Houle adopte une posture d'énonciation mystique, qui se veut élective : « *Tout est pur pour celui qui voit pur. Qui entend.* » Il se met donc à *part*, comme l'illustre, non sans ambiguïté, l'extrait suivant : « *Je ne m'appartiens pas. Ne suis pas à moi. Prêté aux hommes, il m'arrive de chanter leurs voix.* » Cette désincarnation creuse le fossé entre le locuteur et le lecteur, qui doit assister passivement à la recherche du salut du poète, qui montre son dialogue avec les forces de la nature, un peu à la manière de ces prêtres qui donnaient la messe en latin en faisant dos à leur auditoire analphabète. Par contamination, les hautes aspérités assignées à la poésie infléchissent l'écriture, parfois forcée : « *brisure de silence apparue telle une musique fleurant l'écorce* » ou hermétique : « *Carquois de transcendance en ta lumière dévastée.* » Mais peu de lecteurs le remarqueront. Évincés d'office et confrontés au retour lancinant des mêmes motifs (l'arbre, la montagne, les oiseaux...), ils n'auront sans doute pas la patience d'aller jusqu'au bout de leur approfondissement. †

le port
de tête librairie

Librairie générale agréée

262, av. du Mont-Royal Est
leportdetete.blogspot.com
514 678-9566

**Les livres hors du commun
sont au Port de tête**

Pour les commandes institutionnelles :
pdt.institutions@videotron.ca

Les pays concrets

PAR MARCEL OLSCAMP

JOSEPH

de Marie-Hélène Lafon

Buchet / Chastel, 139 p.

Les romans et nouvelles de Marie-Hélène Lafon ont tous un air de famille; ce sont des récits d'une remarquable cohésion qui nous plongent dans un univers âpre, presque toujours identique : une poignée de communes microscopiques du Cantal, des hameaux ou lieux-dits auvergnats au bord de la disparition... Ce monde de taiseux, on le retrouve de livre en livre avec un mélange de joie et d'appréhension : on sait qu'on aura affaire à un livre marquant, mais on sait aussi qu'on n'en sortira pas indemne. L'auteure nous offre chaque fois une expérience d'étrangeté comme on en vit peu dans une existence de lecteur. Même lorsque l'intrigue se déroule à Paris, les héros transportent avec eux une sorte de pesanteur ontologique : *Les pays* (2012), par exemple, décrit la difficile adaptation d'une jeune Auvergnate qui entreprend des études de lettres classiques à la Sorbonne. L'œuvre nous fait assister au lent apprivoisement de la ville, puis à l'incompréhension qui s'installe progressivement entre la nouvelle Parisienne et ses « pays » (au sens de compatriotes) restés à la ferme.

Dans ce quotidien paysan qui change très peu, malgré les apparences, certains gestes deviennent sacrés à force de répétition : ils correspondent à des rituels ou, à proprement parler, à une *liturgie*; c'est le beau titre que Lafon a incidemment donné à un autre de ses livres pour désigner ces mouvements qui confinent parfois au cérémonial. Dans la troublante nouvelle éponyme, un vieux paysan taciturne, maître absolu de sa maison, a pour habitude immuable de prendre un bain le dimanche matin; chacune de ses trois filles se demande avec anxiété – et un peu de répugnance – si elle sera choisie, ce jour-là, pour laver le dos du patriarche... C'est souvent dans ses

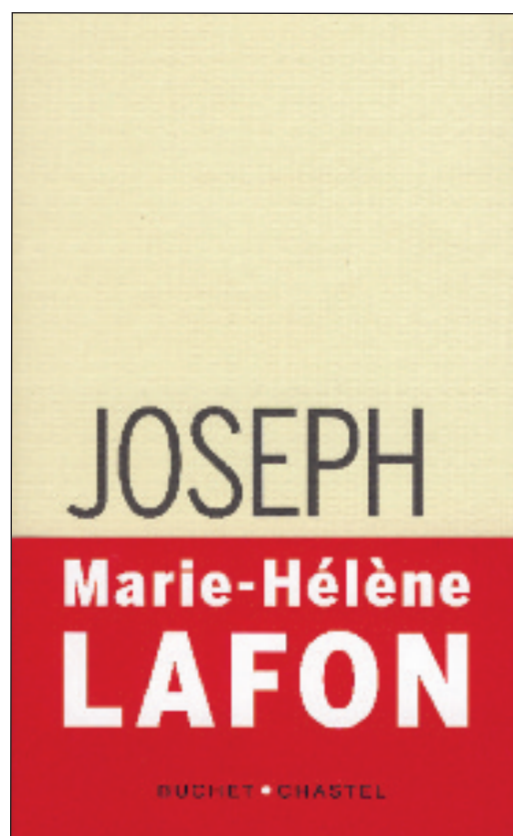
recueils de récits brefs, d'ailleurs (*Liturgie*, 2002; *Organes*, 2006, et *Album*, 2012), que l'auteure donne à lire ses textes les plus lapidaires et les plus déroutants.

Les choses changent lentement dans ce pays, certes, mais elles changent quand même : ainsi, *L'annonce* (2009) raconte l'existence de Paul, un cultivateur célibataire de 46 ans qui vit sur le bien ancestral avec deux vieux oncles bourrus. Voulant mettre un terme à sa solitude affective, il décide de publier une annonce dans un journal pour rencontrer une femme. Le récit devient alors la chronique d'une affirmation tranquille et progressive, celle de cette « intruse » face aux deux vieux parents qui résistent farouchement aux innovations que la nouvelle épouse cherche à introduire à la ferme. Le critique Robert Lévesque, dans un rapprochement très perspicace, a bien vu ce que l'écriture de Lafon en général – et ce récit en particulier – doivent au « *cinéma ethnologique* » de Raymond Depardon, notamment à son film *La vie moderne* (2008).

UN HOMME EN RETRAIT

Joseph, le nouveau roman de Lafon, retrace dans le désordre l'histoire d'un ouvrier agricole de 58 ans qui a passé sa vie entière à être employé d'une ferme à l'autre. Vu de l'extérieur, ce Joseph silencieux ne vaut que par sa capacité de tra-

vail; par moments, il semble à peine plus humain que les bêtes qu'il soigne avec attention; ainsi, à la veille de sa retraite, il parle de la ferme où il est engagé comme étant la dernière, celle où il va probablement « *se finir* » comme on jette un vieux vêtement usé à la corde : « *Il se finirait dans cette ferme, pour la retraite il irait dans une maison de Riom où étaient les vieux comme lui, il avait déjà dû rassembler et envoyer des papiers à Aurillac.* » C'est donc, au premier chef, la narration d'un homme vieillissant qui se souvient des événements marquants de son existence. Curieusement, des souvenirs extraordinairement précis lui reviennent



pêle-mêle, de manière quasi organique, au gré d'une dérive mnémonique apparentée au rêve. Le récit se dévoile peu à peu, par associations d'idées, et ne procède pas de manière chronologique. On apprend ainsi, au détour d'une page, que la vie pathétiquement simple de cet homme fut brisée en deux par une longue catastrophe de quinze ans dont il a fini par se sortir : « *Joseph avait eu un trou dans sa vie, au milieu, entre trente-deux et quarante-sept ans; il y pensait comme à un fossé plein de boue froide avec des bords glissants où il serait tombé en sortant du café, et rien pour s'appuyer, rien à quoi se tenir.* » C'est là toute « l'intrigue » du roman, et les actes de cette tragédie personnelle nous sont dévoilés vers la fin, au gré des réminiscences du personnage. Ce qui frappe de prime abord, chez Joseph, c'est qu'il vit totale-

associée – comme le remarque aussi Robert Lévesque – aux *Vies minuscules* de Pierre Michon parce que la romancière, on le sent, éprouve beaucoup de compassion pour tous les Joseph de ce monde. On peut aussi risquer d'autres comparaisons qui seront tout aussi insatisfaisantes, tant il est vrai que les œuvres atypiques ont tendance à défier les modèles convenus. L'incipit de *Joseph*, par exemple, qui s'ouvre sur une description minutieuse des mains du héros, nous amène infailliblement à celui d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* : « *Elles ont l'air d'avoir une vie propre et son parcourues de menus tressaillements. Elles sont rondes et courtes, des mains presque jeunes comme d'enfance et cependant sans âge. Les ongles carrés sont coupés au ras de la chair, on voit leur épaisseur, on voit que c'est net, Joseph entretient ses*

c'est un monde ni gai ni triste, ni laid ni beau ; simplement, le silence qui l'entoure vient du fait qu'il ne figure pas sur l'écran radar de la modernité.

LOIN DES BOULEVERSEMENTS

Les échos de la grande cacophonie mondialisée finissent tout de même par atteindre Joseph et les « patrons » de la ferme où il travaille, entre autres à travers les éclats sonores de la télévision qu'on allume tous les soirs : « *On sentait que le monde était vaste autour de la ferme et de ce pays tout petit dans lequel on aurait vécu. Des mots et des formules s'entassaient dans le désordre, Barack Obama le déficit Jean-Pierre Raffarin les restructurations Gandrange la faillite de la Grèce la bravitude sortir de l'euro les JO de Londres les Bleus le concert de Madonna.* » De la même manière, dans ce pays agricole où le climat prend tant de place, les cultivateurs peinent à s'y retrouver quand ils sont confrontés aux avancées de la technologie : « *On avait plusieurs météo, à la télévision, à la radio, sur le journal, au téléphone [...] et sur Internet; en été le fils et le patron se disputaient pour savoir s'il fallait faucher ou non, les météo donnaient des prévisions différentes, la patronne en tenait pour le baromètre de sa mère qui était suspendu dans la cuisine, entre les deux fenêtres; les hommes ne l'écoutaient pas et, de plus en plus, le fils décidait tout seul.* »

Le monde où évolue Joseph, en somme, est essentiellement *concret*. Proposons donc, en terminant, une dernière comparaison approximative : si on était en poésie, on serait chez Guillevic, à cause de la frugalité de ce pays où les événements et les objets de la vie quotidienne acquièrent une densité peu commune. Pour tout dire, ce court roman, comme tous ceux de Lafon, bénéficie d'une grande force de conviction ; il emporte l'adhésion du lecteur parce que le destin ordinaire de ce Joseph fraternel a la puissance d'un archétype. —

C'est un monde ni gai ni triste, ni laid ni beau ; simplement, le silence qui l'entoure vient du fait qu'il ne figure pas sur l'écran radar de la modernité.

ment retiré dans un quant-à-soi requis par son métier et son statut social. Il a un sens aigu de la *place* qu'il occupe dans cette maison comme dans la société : « *Il n'était pas chez lui, il devait garder sa contenance, toujours* » ; « *le soir, même s'il avait fini le nettoyage à la laiterie, il attendait sept heures, qui était l'heure du repas en hiver, il n'entrait pas, il s'occupait dans l'arrière-cave où il y avait toujours une bricole à réparer ou des affaires à ranger, les patrons étaient chez eux et avaient le droit de rester un peu tranquilles.* »

COMPARAISON ET RAISON

Ces scrupules d'un autre temps font irrésistiblement penser à *La place*, le livre qu'Annie Ernaux a consacré à son père, un ouvrier d'origine paysanne qui s'interdisait pareillement d'espérer autre chose que sa place discrète dans la société. De même, l'œuvre de Lafon a souvent été

mains, elles lui servent pour son travail, il fait le nécessaire. » Sur le plan strictement formel, on peut encore évoquer Marie-Claire Blais, son écriture, celle du cycle romanesque *Soifs* : même rejet des paragraphes et des dialogues, même ponctuation haletante, même coulée de prose qui se poursuit presque uniformément du début jusqu'à la fin du livre. Mais là s'arrête évidemment la ressemblance, car pour le reste, tout oppose Lafon et l'auteure des *Nuits de l'Underground*. On peut aussi tenter une dernière analogie québécoise – un peu inattendue – avec Yves Thériault, celui des contes, à cause du caractère rude et farouche des protagonistes bâtis tout d'une pièce autour de leur métier ; mais ce serait un Thériault contemporain, soucieux de dépendre des personnages aux prises avec des problèmes terriblement actuels. Car l'intrigue de *Joseph*, ne l'oublions pas, se déroule de nos jours ;

1. *Le Libraire*, n° 76, avril-mai 2013, p. 31.

Désapprendre le monde pour aimer les choses

PAR DANIEL LAFOREST

RÉPARER LES VIVANTS
de Maylis de Kerangal
Verticales, 281 p.

Maylis de Kerangal ne connaît rien. C'est pourquoi elle écrit comme nul autre. Je ne parle pas d'ingénuité, ni d'une carence en culture, malgré le nom du collectif d'écrivains aujourd'hui mué en maison d'édition – « Incultes » – auquel elle s'est rattachée en 2007. Ce sont là des états d'aliénation, ou des boutades. Alors qu'avec Kerangal on parle d'une ignorance absolument démocratique. Ce qu'elle ne connaît pas, c'est la hiérarchie des choses. Ce nom devant être entendu ici comme le plus vaste et indéfini qui soit, à même de regrouper les êtres, la matière, les images, les idées et les mots. Kerangal ignore la séparation et la gradation des choses sur la base soit de leur essence présumée, soit d'un regard sélectif posé sur elles, ces attitudes qui les dilatent et leur octroient l'exceptionnalité dont découlent nos conceptions de l'individu, des frontières, du conflit, du privilège, et plus profondément notre crainte de la finitude. Il faudrait donc commencer par dire que Maylis de Kerangal, auteure de *Réparer les vivants*, ne connaît pas la mort.

Ce livre est le plus grand succès de son auteure, avec une pluie d'honneurs et plus de 140 000 exemplaires écoulés avant la version en livre de poche. Preuve que le roman ne cède pas aux sujets réactionnaires monnayables qui rassurent en laissant croire que tout est bien au bon endroit, il s'agit ici d'un récit où les choses les plus vitales sont imagi-

nées hors de leur place assignée par la nature ou le sens commun. Il y a une transplantation cardiaque. Il y a d'autres organes séparés du corps et manipulés avec des techniques pointues, qui entrent en contact avec du plastique, du caoutchouc, des instruments et des surfaces de métal froid. Un couple affronte la perte subite de son enfant. Un médecin incertain de sa sexualité ne conçoit pas que le plaisir puisse résulter de la certitude; sa passion est le chant, il achète des oiseaux très rares et les met en cage. Une autre spécialiste ne se nourrit que de *cheeseburgers* et de cigarettes; elle est seule en charge du protocole millimétré de l'attribution et de

l'acheminement des organes de donneur à receveur. Son savoir médical est sans faille, sa confiance inflexible; cependant sa vie n'est qu'un ensemble déséquilibré de louvoiements et de résignations. Quant à l'infirmière de garde au bloc opératoire, elle n'a pas dormi la veille : elle a baisé dans une ruelle avec un ancien amant, en est retombée

amoureuse, n'a d'yeux que pour son portable qui ne sonne pas. Au centre, il y a ce qu'on appellera un personnage principal et qui n'est pourtant qu'un corps comateux, celui du jeune Simon, pas encore la vingtaine, parti très tôt un matin faire du surf avec ses amis et retrouvé à moitié mort dans l'amas de tôle de leur camionnette. Cela dure jusqu'au milieu du livre



environ, après quoi l'idée que l'on *doive* suivre la ligne d'un destin est balayée au profit des trajectoires entrecroisées qui sont comme autant de cercles concentriques dans le rayon de l'événement initial : l'accident de la route et la migration d'un cœur hors de son organisme.

Mais le roman-monde, celui qui mélange avec bonheur les tranches de vie, on le

organisme se met en alerte, dans l'effort qui s'annonce il se dépensera au maximum. Quatre systèmes sont entrelacés : la technique du surf, le climat normand, le langage de bande, et l'organisme humain. L'écriture de Kerangal les admet tous et n'en privilégie aucun. La romancière déborde les cloisons de son art. Une cohérence du monde est traduite et nous est proposée dans son

susceptible de devenir cérémonie, une cérémonie dont nous sommes exclus sous le prétexte que notre imaginaire n'y a pas affaire. Chaque roman de Maylis de Kerangal est une conjuration de ce péril. Une bande de jeunes, les arcanes du surf, le cabinet d'un médecin, et même un bloc opératoire sont des choses composites *aussi*. Aucune n'a de prééminence ni d'autorité définitive sur l'autre. Leurs objets lancent des appels muets dans l'imaginaire, leurs lexiques résonnent dans la langue. Ils sont lourds de toutes les histoires potentielles susceptibles de les traverser.

Le génie de Kerangal est de nier les deux postures antagonistes qui limitent le roman traditionnel : la stabilité du monde dans lequel les actions sont liées logiquement aux effets, et le charme du monde gouverné par un hasard qui décuple l'intensité des situations et les esthétise.

Le génie de Kerangal est de nier les deux postures antagonistes qui limitent le roman traditionnel : la stabilité du monde dans lequel les actions sont liées logiquement aux effets, et le charme du monde gouverné par un hasard qui décuple l'intensité des situations et les esthétise. Ces deux positions ne divergent qu'en surface ; leur principe de fond est de combler notre besoin d'un sens qui existerait à hauteur d'homme, c'est-à-dire qui resterait dans le spectre de l'entendement du plus grand nombre : un sens médian, consensuel. Or il n'y a qu'un seul hasard et aucune logique d'ensemble dans *Réparer les vivants*. Il y a l'accident de voiture, puis des personnages occupant des postes et vivant des expériences incommensurables. Le roman est gouverné par autre chose. Il s'agit d'une affaire de proportions. Que faut-il entendre par là ? Voyons les rêveries de Pierre Révol, le médecin qui prélèvera le cœur : « *Soudain il est traversé par l'idée d'un univers en expansion, en devenir perpétuel, un espace où la mort cellulaire serait l'opératrice de métamorphoses, où la mort travaillerait le vivant comme le silence travaille le bruit [...] alors même que ses yeux reviennent zoner sur l'écran de l'ordinateur, sur ce rectangle de 16 pouces irradié de lumière noire où s'annonce la cessation de toute activité mentale dans le cerveau de Simon Limbres.* » En moins d'un paragraphe, tout est là dans les plus extrêmes proportions, l'univers, le mouvement, la lumière, le son, les 16 pouces de l'ordinateur, les cloisons d'un crâne humain. Voyons d'autre part la mère de Simon, folle d'angoisse, qui s'élançait vers l'hôpital : « *Il lui sembla que l'espace autour d'elle s'était légèrement bombé de manière à contenir*

connaît. Il y en a eu d'autres et pas des moindres. De fait, l'idée est devenue un lieu commun qui célèbre les petits miracles tapis dans les replis du hasard et des rencontres inopinées. Et les rencontres sont nombreuses dans le livre de Kerangal. À tout prendre, celui-ci n'est composé que de rencontres puisque les personnages ne se connaissent pas de prime abord. C'est pourquoi il y a pour chaque interaction comme un niveau sous-jacent, qui signifie mieux. Le niveau où sont confrontés le tranchant des actes cliniques mesurés, précis, rendus impérieux par la charge de savoirs qui les commandent, et la mollesse des faits indéterminés, le papillonnement, la fluidité du monde naturel. En témoigne la scène de surf fort élaborée qui ouvre le roman : « *Ils entrent dans l'eau. Ne hurlent pas en y plongeant leur corps, moulé de cette membrane flexible qui conserve la chaleur des chairs et l'explosivité des élan, n'émettent pas un cri mais traversent en grimaçant la muraille de cailloux qui roulent.* » Une bande de jeunes se passionne pour un sport extrême. Ils gagnent l'océan malgré le climat hostile de la Normandie à l'aube. Ils expriment leur excitation avec un français mâtiné des expressions de leur âge et de leur sous-culture. Au contact de l'eau leur

texte ; avec elle nous sommes forcés de penser autrement, de *voir* différemment. C'est un nouveau réalisme.

Ce qui fait qu'une scène ordinaire, dans la vie réelle, nous paraît soudain incompréhensible, c'est qu'on suppose toutes choses en elle comme contaminées du mystère émanant de la fonction sociale ou professionnelle qui la domine et lui donne sa forme. Un accident de voiture ne dure qu'une seconde. Ce qui suit est tout à fait différent. Les matériaux tordus, le sang, la douleur, les consciences qui s'éteignent, chacun de ces éléments se traduira en des langages spécifiques dont le nombre ira croissant. Langage technique hachuré des premiers secours, avec ses abréviations, ses codes pour initiés, langage de la douleur des proches, avec ses silences, ses cris, langage ensuite des appareils médicaux qui se relaieront à chacune des étapes de la transformation de l'événement en chose sociale. Mais pas en récit justement. Ainsi va l'univers des classes moyennes : à chacun son savoir, à chacun son pâturage, et pour tous quelques idées vagues, jugées suffisantes, sur ce qui se passe à côté, sur les façons dont les secteurs voisins accueillent, filtrent, et organisent la vie. Du coup l'ordinaire est

l'énergie phénoménale tapie dans la matière. » Elle loge un appel sur son portable : « *Le son détalait vers le sud de la ville, véhiculé sur l'une de ces ondes radio-électriques qui formaient la matière invisible de l'air, il traversait l'espace d'une antenne-relais à l'autre chevauchant une fréquence hertzienne toujours différente et la suivante.* » Que sont, ici, la mort, les larmes, l'effroi d'une mère ? Quel est le système symbolique que convoquerait le lecteur et qui les rassemblerait dans la signification en quelque sorte hospitalière, en tous les cas domestiquée, d'un même drame ? Il n'y en a pas. C'était déjà perceptible dans l'ingénierie et le chantier immenses de *Naissance d'un pont*, ça l'était pour l'espace sibérien, le lac Baïkal et la claustration du train dans *Tangente vers l'est*, et ça éclate ici dans son évidence : Maylis de

portable pour envoyer un appel empreint de nos larmes et de la plénitude de notre attachement à l'autre.

C'est à ce niveau que s'élabore l'aventure qui consiste aujourd'hui, au début du XXI^e siècle, à sauvegarder non plus une vie, non plus la vie, mais les vivants. L'objet du sauvetage est pluriel parce qu'il est vain de catégoriser les choses et les êtres. Il y a chaque microseconde non seulement une infinité d'événements (c'est une évidence), mais aussi toujours une infinité de vivants en train de passer à travers eux. Un corps est investi par une épaisseur de vivants incompatible avec les catégories, les valeurs et les habitudes qui gouvernent notre univers relationnel, c'est-à-dire nos conceptions de l'affection, du désir, du besoin. L'écologie nous l'a enseigné : le vivant

transplantation cardiaque couvrent un vaste champ d'activité aux mailles géographiques lâches et dont Kerangal fait ressortir le suspense interne, l'impuissance du hasard à y devenir un donnée plus prégnante que les autres. La littérature, chez Kerangal, a pour capacité de brasser ces langages. Elle les fait coexister non pour le frisson esthétique mais parce qu'il le faut, parce que l'histoire – celle d'un coma, d'un deuil anticipé, d'une opération chirurgicale – l'exige. Ainsi du médecin en charge : « *Rien ne lui a jamais semblé plus violent, plus complexe, que de venir se placer à côté de cette femme afin qu'ils creusent ensemble dans cette zone fragile du langage où se déclare la mort, pour qu'ils y avancent, synchrones.* » Le roman de Kerangal recèle cette idée très forte qui nous dit que la vie ne se résume pas aux corps. Sans doute affleure, aussi, cette autre idée nous suggérant qu'elle ne se limite pas aux âmes. Il faut pour chaque chose une histoire, un entrecroisement inouï d'émotions, d'objets, de circonstances et de langages hétérogènes. Et il s'agit bien de réparation car rien n'indique que restera intacte la forme connue et célébrée du corps dans lequel se serait coulé, sous réserve exclusive, le principe de la vie.

Le roman n'est pas capable de passer au-delà de la mort et de continuer dans la vie, pas plus qu'on ne peut composer une suite gagnante au poker en passant par l'as. Il en est empêché par la foi de charbonnier que nous plaçons dans la narration et qui restreint celle-ci dans l'aire mélancolique des choses hantées par leur fin. Le roman, donc, rencontre là sa frontière. Mais celle-ci s'estompe s'il accepte de considérer les métamorphoses affectant la nature des vivants et par conséquent celles du langage et des proportions du monde représentable. Nous restons vivants, c'est-à-dire en relation, tant que l'espace entre chaque chose, entre chaque image, entre chaque phrase conserve la cuisante réalité d'un problème impossible à ignorer. Il se peut que ce problème ait deux autres noms désormais : roman et amour. †

Ce qui s'agite en deçà et au-delà du champ limité de nos échanges corporels et sociaux est un bien commun parce que la science et l'imagination empruntent les mêmes chemins. Toutes deux procèdent par intuitions, puis par expérience, et ultimement elles ont recours à des langages.

Kerangal réinvente le roman du microscopique et du macroscopique. Mais sa vraie puissance n'est pas là. Encore une fois, la liste est longue de ces récits qui ont confronté les aléas du cœur aux choses rendues muettes par leur absence de mesure. Une discipline s'y apparente même, c'est la sociologie. Non, si Kerangal juxtapose météorologie, microbes, bactéries, organes, mais aussi corps social, corps de profession, corps sportif et corps économique, c'est pour montrer que ces niveaux, ces proportions du monde n'existeraient pas sans la capacité d'intervention qui est la nôtre et qui consiste tantôt à surfer sur les milliards de particules de la vague, tantôt à rabouter les valves d'un cœur neuf dans une cage thoracique vieillie, et tantôt à activer son téléphone

comme catégorie n'a rien à voir avec la spécificité de l'homme. Mais *les vivants* oui, puisque nous sommes parmi eux les seuls intervenants étourdis en permanence par l'étendue de notre potentiel. C'est là que le réalisme renouvelé par Kerangal se concrétise. Il n'y a aucune raison pour que l'intervention sur les vivants se limite à la médecine et à la bioéthique. Ce qui s'agite en deçà et au-delà du champ limité de nos échanges corporels et sociaux est un bien commun parce que la science et l'imagination empruntent les mêmes chemins. Toutes deux procèdent par intuitions, puis par expérience, et ultimement elles ont recours à des langages. Comme ceux de la poésie, les langages de la science médicale sont pluriels. Les techniques et niveaux d'intervention requis pour une

Écrire de la marge, vivre à l'infinif

PAR MARTIN HERVÉ

ŒUVRES

de Fernand Deligny

Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, L'Arachnéen, 1848 p.

LA SEPTIÈME FACE DU DÉ

de Fernand Deligny

L'Arachnéen, 160 p.

L'oubli dans lequel est tombée l'œuvre écrite de Fernand Deligny, haute figure de l'éducation spécialisée française, pourrait en un certain sens être interprété de façon programmatique. Chantre de l'effacement et du silence, Deligny s'employa à rester à la lisière de l'institution, de la parole et du je hégémonique du sujet psychanalytique. S'il se refusa toujours à faire école, les innombrables documents littéraires et graphiques qu'il a laissés à la postérité méritent néanmoins d'être relus minutieusement. On se doit donc de saluer ici le travail remarquable impulsé par Sandra Alvarez de Toledo sous le pavillon des éditions L'Arachnéen. Depuis 2007, cette jeune structure éditoriale s'est donné pour mission d'exhumer les textes de Deligny, avec notamment de monumentales Œuvres rassemblant bon nombre des écrits majeurs de l'auteur, de ses tentatives romanesques jusqu'aux nombreux essais et réflexions germés dans le terreau de l'expérience auprès des enfants « difficiles » et des jeunes autistes. Découpé de manière chronologique, entre les premières années d'avant-guerre à l'asile d'Armentières et les tentatives du « réseau » des Cévennes, l'imposant volume dresse le portrait d'un homme retranché dans son insatiable exigence de comprendre aux marges de l'appareil institutionnel. S'il ne promit jamais une guérison aux familles venues lui confier leurs enfants autistes et mutiques, il se fit

un point d'honneur d'épargner à ses « hôtes » les souffrances liées à l'enferment psychiatrique ou judiciaire. Ainsi qu'à dessiner, à leurs côtés, les lignes tremblantes et volatiles d'une présence tournée vers un temps d'avant le temps.

Après un passage par la Clinique de La Borde, Deligny s'installe dans les Cévennes en 1968 et se voit confier, tant par des parents que par des psychiatres, Françoise Dolto et Maud Mannoni en particulier, de jeunes autistes. Avec ses collaborateurs, il installe des aires singulières où éducateurs non professionnels et autistes vivent ensemble et partagent des tâches quotidiennes rudimentaires, coupant le bois, préparant les repas et lavant les ustensiles. Au cours des journées de cette vie dépouillée où les mots sont rares, il dresse une cartographie des parcours et des gestes réguliers et répétés des enfants. Par l'étude de ces *lignes d'erre* guidées par l'habitude et ponctuées de croisements et de recouvrements (les *lieux-chevêtres*), il entend repenser l'idée de territoire afin de révéler l'épiphanie éphémère d'un *corps commun* primordial d'avant la langue. « *J'y crois, aux empreintes* », confie Deligny : croyance essentielle de l'écrivain et de l'éducateur dans ces empreintes exposant un *tracer* infinitif et universel. Car, plus que le verbe, la trace permet de voir et de saisir, dans le « *moindre geste* [...]



bourré d'idées à un point qu'on ne saurait croire, fourré de regards », la forme essentielle que nous abritons tous et malgré nous. Héritage humain que l'existence autistique et mutique manifeste à qui sait s'y attarder.

RETOUR À LA SOURCE

Son existence auprès des autistes, êtres à part, « *êtres épars* », « *dont la "maladie" est de n'être pas "je"* », plongés dans « *la vacance infinie de tout ce qui est de l'ordre du langage, du conscient et de*

l'inconscient », conduit Deligny à trouver chez eux son propre reflet. La frontière entre enfance et âge adulte est tombée, et tous partagent une ressemblance avec ces souris découvertes dans un sac de farine éventré durant les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, endormies les unes contre les autres, « *si étrangères à l'événement*

son cycle *Dernier royaume*. Antan et jadis : temps de l'avant-temps, temps matriciel et pré-langagier, éternellement là mais jamais présent, voué à demeurer inconnaisable et qui poursuit sa lente pulsation en chacun de nous. À ce titre, nous sommes tous cet éternel jactant orphelin, habité par le murmure secret laissé par son absence.

mise au monde symbolique qui est dans le même temps mise au pas et asservissement. Cette quête patiente et acharnée, toute l'œuvre de Deligny en fournit un exemple vivifiant à redécouvrir sans attendre.

Les nombreux écrits de Deligny témoignent d'un projet d'écrit et de vie mené depuis le monde « hétérogène » et irrécupérable que Georges Bataille a cherché à définir à de nombreuses reprises.

qu'elles ne peuvent être touchées ». Êtres délivrés de la contingence, hors-sujet car hors-langage selon le paradigme psychanalytique lacanien. Deligny rejette semble-t-il celui-ci en bloc, dans l'optique d'édifier un *nous* induit non par le langage mais par la trace, cet idiome non verbal. Si on lui accola longtemps l'étiquette d'un ardent défenseur de l'antipsychanalyse, le constat est aujourd'hui à mitiger. Remontant la piste de l'inconscient, Deligny choisit en effet d'orienter sa réflexion vers la genèse de la dialectique signifiante où l'homme n'est plus assujéti au langage fait loi, là où le symbolique n'a plus cours et où chaque verbe se déploie à l'infinif. Dans ce règne presque animal dont l'avènement ne peut surgir que dans les bordures, l'être se retrouve dépouillé des oripeaux de la conjugaison signifiante, « *sans toi ni moi, sans toits ni mois* », arraché donc tant à l'espace qu'au temps qui sont repères et mesures immémoriales du sujet en rapport à l'Autre. Cet « avant » impersonnel, Deligny le baptise *l'antan*, temps abstrait qui en de nombreux points évoque le *jadis* que l'auteur Pascal Quignard tâche d'approcher depuis plus d'une décennie avec

Les nombreux écrits de Deligny témoignent d'un projet d'écrit et de vie mené depuis le monde « hétérogène » et irrécupérable que Georges Bataille a cherché à définir à de nombreuses reprises. Il ne faut pas oublier non plus l'apport de Deligny à la théorie de l'image, avec des textes aussi décisifs que *Acheminement vers l'image*. Dans cet essai tardif de 1982, l'éducateur réfractaire livre une pensée éclatante et incisive tramée, là encore, à partir de l'expérience autistique. Par l'entremise de celle-ci, il souhaite cerner une image écorchée et assainie, abandonnant les couches et les strates accumulées au fil des millénaires pour revenir au fondement d'une forme instinctive. Dès lors, face au « *peuple d'images* » qui nous hante, il ne s'agit plus tant de regarder mais de s'essayer au *voir* (autre infinitif), c'est-à-dire de tracer le chemin d'une vision libérée de la réciprocité aliénante du regard. Sous la coupe du langage, « *parasite régnant* » et paradoxalement « *géniale trouvaille* », l'homme ne peut advenir en définitive qu'en remontant le sillon laissé par la chaîne signifiante et en contemplant la source tarie du langage d'où il a jailli – lieu et temps de sa

MELVILLE SUR UN RADEAU

Le 7 novembre 2013, Deligny aurait eu 100 ans. En guise de présent offert au lecteur potentiel, les éditions L'Arachnéen ont eu l'heureuse idée de republier son deuxième roman, paru brièvement chez Hachette avant d'être pilonné en raison de son titre, déjà déposé : *La septième face du dé*. Le récit a pour cadre un asile en 1930 ; ses bâtiments numérotés, son grillage et ses allées désertes fondent un espace mesuré où l'inattendu n'a pas sa place. Le narrateur, instituteur pour les enfants résidents, apparaît au départ comme une présence fugitive, participant de loin à la vie coutumière du lieu afin de mieux restituer l'événement qui viendra déstabiliser l'édifice institutionnel et ses représentants. En effet, pour Deligny, l'asile – qu'il a bien connu à Armentières – est seulement un espace, pareil à un navire poursuivant sa route à l'abri des assauts des mers du temps et de la mémoire. À charge à son équipage, au premier rang desquels le surveillant-chef Dernouville, surnommé « *l'amiral* », de s'assurer que l'eau corrosive ne perce pas la coque du vaisseau et n'engloutisse ses occupants. Car le temps dont sont protégés les fous par leurs gardiens est synonyme d'histoires, d'une histoire notamment que ces derniers cherchent à remiser : celle de la Grande Guerre, de ses tranchées boueuses et funestes, des pluies infernales de bombes et de gaz. Mais les « *vrais fous* », les psychotiques, craignent-ils le temps, immergés qu'ils sont « *dans la perpétuité de la présence* » ? L'amiral occupe donc ses journées à quadriller le territoire asilaire sur sa bicyclette, zélé scrutateur des baraques et des souterrains, de l'enceinte de fer et des visages des fous, marqués parfois au fer de l'espoir : un projet d'évasion, un fantasme de fiction, dont la réalisation signifierait pour Dernouville que Chronos a violé son sanctuaire et qu'il a failli à sa mission. L'asile qu'il protège paraît en cela perpétuellement en sursis, un « *chan-*

tier de fin du monde » où « jamais est un mot immense » ; à fleur de vide et posé sur un sol incertain de scories noires, un paysage de ruines bien rangées que l'amiral surplombe, le regard déterminé et empli de courroux, face au monde s'agitant à l'extérieur. Magnifique mais futile capitaine Achab.

L'ÉROSION SYMBOLIQUE

À défaut d'un cétacé, l'*alter ego* et pendant de Dernouville est un fou, asile oblige. Et pas n'importe lequel : Gaspard Lamiral, résidant muet et noyé dans les méandres d'une psychose où retentissent les vrombissements de la guerre. Décoré pour ses faits d'armes mais laissé pour mort dans les tranchées, l'Absent se retrouve étonnamment dans le territoire asilaire plus d'une décennie après sa disparition, tel un revenant. Il affiche désormais une profonde indifférence pour les bruissements du monde alentour ; il trône même du haut de son apathie olympienne : « *Il n'était ni le mort ni le déserteur. Il était ailleurs. [...] C'est le sept, jamais le dé ne tombe sur le sept.* » Cette énigme vivante, le narrateur cherche à la comprendre et remonte pour ce faire le cours de son histoire aux côtés d'Yves, nouvelle recrue de l'équipe des surveillants et apparemment très intéressé lui aussi par le sort de l'ancien soldat... Leurs échanges recomposent la destinée de Lamiral en évoluant dans les travées d'un palais de fictions imbriquées et noueuses. Les récits s'écoulent, les faux-semblants se mélangent en vain ; la brèche paraît ouverte depuis longtemps déjà et aspire irrésistiblement vers l'extérieur le sphinx Lamiral. N'a-t-il pas été découvert par le narrateur, prostré au fond d'un trou d'obus perforant le sol régulier du domaine psychiatrique ? Avant que ce ne soit le tour de Camille, le fils silencieux d'Yves, d'être aimanté par cette irrégularité de l'espace. Le trou d'obus peut signifier un trou d'absence, un puits où le temps, la représentation et le verbe viennent agonir. Sépulcre du symbolique et matrice des mutiques, des psychotiques et des artistes qui, recroquevillés en son sein, y perçoivent la montée des eaux *infinif*, de la même manière que Thomas l'obscur sentait dans la fosse où il gisait



« *que la mer montait jusqu'à lui et que les vagues parvenaient à pénétrer dans l'espèce d'abîme qu'il était* » (Thomas l'obscur, Maurice Blanchot, 1941). De l'asile, de sa « *pesanteur tranquille* », on ne réchappe pas. Le narrateur lui-même en fait le constat. Le monde gris et pâle que Deligny peint dans son roman a tout d'une toile impressionniste, d'un mur blanc où une ombre ne s'inscrit qu'en raison de son impermanence, d'une page, enfin, mobile et changeante, où le « *moindre mot a trop de sens qui vous entraînent de tous les côtés à la fois* ». Polysémique, la phrase marque ainsi son point de rupture. Elle n'est garante d'aucun sens absolu, d'aucun *réel*. Au bout du compte, Jacques Lacan n'aurait-il pas raison d'énoncer que « *le Réel, c'est l'impossible* » ? Tableau vibrant de l'inaccessible que le phrasé si personnel de Deligny élabore avec patience, de décentrement en retournements. N'ayant d'autre solution que d'être là,

les personnages retenus dans l'aire du livre se bornent, par leurs actes et leurs passages, à tracer un réseau de lignes pour échapper à la perte promise par la marche d'un monde qui ne les reconnaît pas et qu'eux-mêmes ignorent. Peut-être aussi afin de retenir encore un peu dans ce filet l'image du père de l'auteur, éternel absent disparu durant la Grande Guerre. Semblable lecture psychanalytique peut-elle réconcilier l'histoire de la discipline fondée par Freud avec Deligny ? À tout le moins, si on peut dire que *La septième face du dé* « *sentait Van Gogh* » par son style, alors il serait nécessaire d'ajouter que ce récit fleurit bon Lacan par la tentative qu'il renferme et la question qu'il pose, repose, module et reformule infiniment : « *Mais voit-on jamais quelqu'un réellement ? On voit le bonhomme, mais le réel ?* » †

Spectaculaire, et après ?

PAR FRANÇOIS JARDON-GOMEZ

CYRANO DE BERGERAC
Texte d'Edmond Rostand*

Peut-on encore monter un classique sans en proposer une relecture, sans aborder la pièce par un angle neuf ? Présenté l'été dernier au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), le *Cyrano de Bergerac* de Serge Denoncourt s'engouffre précisément dans cette voie. Pourtant, le metteur en scène a l'habitude de s'attaquer aux classiques en déconstruisant le texte pour en tirer une matière scénique plus brute. Ainsi des spectacles *Oreste : The Reality Show* (Espace Go, 2004), *Je suis une mouette (non ce n'est pas ça)* (Quat'Sous, 1998), ou encore l'attendu *Un show nommé Désir* (présenté cet hiver à l'Espace Go), autant de cas où le metteur en scène s'est mesuré à une tradition en faisant preuve d'une intelligence du texte.

Denoncourt a plutôt choisi la voie du spectacle grand public (ce qu'il maîtrise également, comme en témoignent ses sauts du côté de la comédie musicale avec *Le blues d'la métropole* ou son association de longue date avec Arturo Brachetti) pour cette première représentation de *Cyrano de Bergerac* à Montréal en près de vingt ans. Saluons d'emblée l'ambition du metteur en scène, qui a décidé de tout mettre en œuvre, avec les moyens du TNM et de Juste pour rire, pour livrer un spectacle à aussi grand déploiement que le suppose le texte d'Edmond Rostand. Une vingtaine de comédiens, décor amovible, extravagants costumes d'époque, explosions sur scène, combats de cape et d'épée, rien ne manque pour faire de ce *Cyrano* une réussite spectaculaire. En cette époque de sous-financement et de difficultés financières dans le milieu théâ-



tral, qu'on ose présenter la pièce dans son intégralité mérite le respect.

On saura également gré à Denoncourt de ne pas avoir sacrifié le côté plus sérieux de la pièce sous prétexte que le spectacle était présenté dans le cadre du Festival Juste pour rire. Si les passages comiques le sont comme il se doit – comblant ainsi les attentes du public, résolument venu pour être amusé, riant à chaque réplique, perdant parfois celles qui suivent –, le metteur en scène n'hésite pas à donner du relief à l'histoire d'amour qui constitue le nœud de l'œuvre. Malheureusement, l'ambition du metteur en scène est limitée par un manque d'audace et d'inventivité. Un recours (trop) fréquent à la musique annonce au spectateur l'émotion qui

arrive : la musique tonitruante à l'ouverture du spectacle, alors que Cyrano est seul en scène, indique le caractère imposant et batailleur du personnage, tandis qu'une mélodie mélancolique accompagne les scènes intimes entre Roxane et ses deux prétendants. C'est particulièrement ce dernier cas qui accroche : la musique, larmoyante, est trop présente et force l'émotion là où le texte et le jeu des comédiens suffisent.

CARACTÈRES À L'ÉTUDE

Tout *Cyrano* se concentre dans l'enchaînement des trois scènes qui clôturent le premier acte. Coup sur coup, trois événements permettent de cerner le personnage principal et donnent le ton au reste de la pièce : la tirade du nez, le

duel entre Cyrano et le vicomte de Valvert et la confession par Bergerac à Le Bret de son amour pour Roxane. Le héros démontre que sa fougue belligérante dirigée vers Montfleury n'a d'égale que sa vivacité d'esprit lorsqu'il fait la leçon à Valvert avant de mettre toutes deux à profit dans un duel au cours duquel il compose une ballade. À ce moment, Cyrano n'est encore qu'un matamore, certes brillant, mais sans nuance. L'enchaînement immédiat avec la confession à Le Bret dévoile en un tournemain une faille sous la carapace en rendant le personnage moins lisse, plus complet, le révélant en amoureux éperdu dont les aspirations romantiques ne sont freinées que par son aspect repoussant. Le personnage s'élabore ainsi sur une série de contradictions qui rehaussent le stéréotype du héros solitaire qui se bat envers et contre tous.

La proposition de Denoncourt montre sa réussite, mais aussi ses limites dans cette suite où le spectaculaire l'emporte sur la clarté du texte, le metteur en scène ne sachant pas toujours doser l'ampleur des déplacements physiques par rapport à la diction des comédiens. Si la tirade du nez, fort attendue, fait un excellent usage d'un humour *slapstick* qui accompagne la vivacité d'esprit de Cyrano, la scène de duel avec le vicomte, où Cyrano compose une ballade en même temps qu'il se bat, devient rapidement un capharnaüm où la musique de scène d'action enterre les voix, manquant ainsi l'occasion de mettre en relief les habiletés physiques et intellectuelles de Cyrano. Quant à la confession de Cyrano, elle ne réussit qu'à moitié : Robitaille y est solide, mais les répliques de Le Bret (Luc Bourgeois) sonnent faux et sont affadies par cette musique trop présente qui, avant même que Cyrano ne se soit dévoilé, a déjà tout dit.

Denoncourt affirmait dans une entrevue vouloir faire de Cyrano « *quelqu'un de laid pour vrai* », allant jusqu'à le comparer à une « *sorte d'oiseau indésirable, hideux* » pour qu'il lui soit possible d'explorer « *à fond cette idée de la laideur profonde, que Roxane devra arriver à dépasser à la fin de la pièce* ». On s'attendait donc à une lecture de *Cyrano* qui, sans être originale, aurait témoi-



gné d'une véritable vision de mise en scène. Mais l'interprétation de Patrice Robitaille, quoique très juste, ne s'éloigne pas de celles déjà connues du personnage : Cyrano est physiquement laid, mais admirable d'esprit. Il y a pourtant matière, dans le texte, à revitaliser le personnage : le regard de Cyrano sur Christian, par exemple, frôle parfois l'admiration, voire un penchant amoureux refoulé qui est rarement exploré.

Si Cyrano ne surprend pas, la Roxane de Magalie Lépine-Blondeau apparaît plus assurée, plus déterminée et plus en contrôle que jamais. Loin d'être la

mièvre et passive femme seulement éprise de beauté que certaines interprétations en font, elle est la seule à pouvoir rivaliser avec Cyrano sur le plan de la répartie intellectuelle. La scène suivant celle du balcon, où elle trompe le duc de Guiche avant de se marier en secret avec Christian, la montre en plein contrôle des événements, tout comme son apparition surprise dans l'avant-dernier acte, lors du siège d'Arras. Plus encore que Cyrano, c'est elle qui galvanise les troupes et ravive les esprits des cadets de Gascogne qui, jusque-là, n'en pouvaient plus de souffrir des affres de la guerre.



PROBLÈMES SYSTÉMIQUES

Denoncourt appuie également trop la mise en abîme théâtrale, faisant très souvent du public réel le destinataire des répliques. Ainsi des nombreux clins d'œil de Roxane adressés à la salle, qui installent une connivence entre la jeune femme et le public, ou encore de plusieurs monologues de Cyrano. Lorsque celui-ci « lance un défi collectif au parterre » durant le premier acte en regardant les spectateurs ou qu'il adresse à ceux-ci sa tirade « *Non, merci!* » du deuxième acte (d'ailleurs utilisée par Denoncourt en guise de mot du metteur en scène dans le programme de soirée),

le tout manque d'originalité. Combien de fois aura-t-on vu, au TNM, un classique pris sous cet angle sans pour autant que la réflexion soit particulièrement soutenue? À quoi bon, lors de la scène finale, sortir progressivement le décor de scène tandis que Cyrano défend, pour une dernière fois, son panache? Il ne suffit pas que Cyrano célèbre la beauté de l'art et s'attaque aux élites pour qu'on puisse voir dans ce personnage notre contemporain. Malgré le pari de la reconstitution classique, ces quelques tentatives d'actualisation ne convainquent pas, pas plus que l'idée d'habiller les cadets de Gascogne en poilus de la guerre de 1914-1918 lors du siège d'Arras.

Reste ainsi l'impression que Denoncourt a mis l'accent sur les scènes cultes (la tirade du nez, la scène du balcon, les sept moyens d'aller sur la Lune), qui sont livrées de manière efficace, mais au détriment du reste du texte. Trop souvent, les voix se perdent dans la musique, ou alors des déplacements inutiles en fond de scène viennent distraire le spectateur de l'action qui se passe en avant – comme lors de la présentation des cadets de Gascogne au duc de Guiche lors du deuxième acte, où les mouvements semblent forcés, trop mécaniques. De même, le rythme difficile du texte et des alexandrins pose parfois problème aux comédiens, tout comme le maintien de l'accent français « normatif » ou, plus difficile encore, gascon. Cela dit, Robitaille et Lépine-Blondeau se tirent très bien d'affaire et, vu la complexité des rôles, il faut leur rendre justice. Dommage, par contre, que d'autres (Luc Bourgeois, Daniel Parent et Normand Lévesque en tête) laissent traîner cet accent. Qu'une production de cette envergure puisse être amoindrie par des détails aussi infimes, mais importants, a de quoi décevoir – surtout quand on sait l'importance qu'accorde à cet élément Serge Denoncourt (voir la table ronde « Jouer avec des accents » dans *JEU* n° 104).

La proposition est certes honnête et bien exécutée, mais elle manque de tonus et de complexité pour constituer un événement marquant de la saison théâtrale. On ne pouvait peut-être pas s'attendre à une réinvention complète, TNM et Juste pour rire obligent, mais l'occasion était belle de faire une relecture moins sage de l'œuvre.

* CYRANO DE BERGERAC. Texte d'Edmond Rostand, mise en scène de Serge Denoncourt, production Cyrano de Bergerac Inc. en collaboration avec TNM / Juste pour rire, au Théâtre du Nouveau Monde, du 16 juillet au 16 août 2014.

La parole aux morts

PAR HERVÉ GUAY

HIMMELWEG

Texte de Juan Mayorga*

KINDERTOTENLIEDER

Textes de Dennis Cooper*

C'est devenu un lieu commun d'affirmer qu'au théâtre, les morts se relèvent à la fin. Marvin Carlson le soulignait autrement en faisant de la scène le lieu de prédilection des revenants. Toujours est-il que, dans bien des productions, les morts ne nous quittent pas : ils sont présents d'un bout à l'autre de la représentation... et même après. Ils essaient en tous cas dans *Himmelweg* (Chemin du ciel) et *Kindertotenlieder* (Chant sur la mort d'enfants), présentés respectivement au Ciné-Théâtre Le Château et à l'Usine C, le premier par une petite compagnie de la relève et le second, par Gisèle Vienne, l'une des artistes les plus captivantes de la scène française actuelle. Il n'est peut-être pas indifférent à cet égard que, pour les deux œuvres, les auteurs aient opté pour un titre en allemand, puisque la mort, pourtant si familière, constitue pour beaucoup d'entre nous la terre étrangère par excellence.

JEU MACABRE

La curiosité de la metteuse en scène Geneviève Blais a permis au public montréalais de découvrir le très beau texte que l'auteur dramatique espagnol Juan Mayorga a consacré à une des plus sinistres supercheries de l'histoire, soit l'organisation par les nazis d'une visite du camp de Terezin, transformé en petite ville heureuse, destinée à un représentant de la Croix-Rouge au

cours de laquelle les prisonniers furent forcés de faire comme si tout y allait pour le mieux, dans le meilleur des mondes. À partir du point de départ que constitue le témoignage de l'employé trompé, Mayorga montre comment le « spectacle » a été monté. L'opération oblige du même coup le spectateur à s'interroger sur l'acuité de son regard vis-à-vis de ce qui l'entoure et même de bien des événements auxquels il a assisté par le passé. Il force à se demander : « Qu'est-ce qui a bien pu m'échapper ? » Telle est l'une des questions posées par cet auteur contemporain dont la dramaturgie soulève, à mon sens, dans la continuité de Brecht et de ses héritiers, des interrogations éthiques particulièrement exigeantes à l'intention de ceux et celles qui viennent à sa rencontre.

Geneviève Blais a voulu pousser l'exercice un cran plus loin en transformant la pièce de Mayorga en un parcours théâtral où le spectateur revivrait en quelque sorte la visite fictive orchestrée par le commandant du camp de Terezin. Pour ce faire, elle a déniché un vieux cinéma aujourd'hui occupé par le Centre chrétien métropolitain, qui a bien voulu lui louer l'endroit. En même temps qu'il découvre l'écriture de Mayorga, le public est donc amené à parcourir les différents espaces du Ciné-Théâtre Le Château, lieu destiné à l'illusion sous ses formes contemporaines, mais dont la vétusté rappelle

aussi l'époque de la montée du nazisme. L'endroit sert du coup de chambre d'échos à cette terrible machination où petits et grands sont utilisés et temporairement sauvés de la chambre à gaz grâce à leur concours à la macabre visite. Or même si le camp est maquillé en une petite ville joyeuse, la mort y rôde néanmoins, laquant de son ombre le visage et le jeu de ces acteurs d'un jour. Le clou de la récapitulation de la visite s'avère bien entendu l'arrêt à la gare quand le commandant surprend le regard du travailleur humanitaire fixé sur le hangar et prévient la question de ce dernier en lui expliquant : « *L'infirmerie. Ce chemin qui va du train à l'infirmerie, nous l'appelons Chemin du ciel.* » Peu après, le visiteur posera à nouveau la main sur la porte du hangar, dont on sait aujourd'hui ce qu'elle cache, avant de repartir pour de bon. Parmi les autres scènes dignes d'intérêt, notons encore celles où le commandant (Alain Fournier, très solide) prépare le « spectacle » et propose d'en limiter le nombre de participants !

Si le parcours ajoute une dimension expérientielle à l'exercice, de par la proximité avec les interprètes et grâce à la participation au spectacle d'enfants, dont même les maladroites sont bien intégrées, il est un peu dommage que Blais n'ait pas suffisamment fait confiance au texte de Mayorga et qu'elle ait demandé à ses comédiens, en particulier

à François Trudel dans le rôle de l'inspecteur de la Croix-Rouge, de sentimentaliser à outrance, je veux dire de surenchérir sur l'émotion, là où la situation dramatique, déjà suffisamment chargée, réclamait la retenue la plus entière. Trudel n'est pas le seul à aller dans cette direction, mais c'est sans doute celui qui détonne le plus

encore inédits de ce côté-ci de l'Atlantique, la metteuse en scène s'appuie sur des textes dramatiques particulièrement percutants du romancier américain Dennis Cooper, proche du mouvement punk et de l'écriture *queer*. Ses écrits font notamment place aux fantasmes homoérotiques à la fois dérangement et représenta-

souhaitait, colle en effet parfaitement aux scènes au ralenti créées par Vienne, peuplées à la fois de mannequins et de véritables comédiens, dont, souvent, on ne sait trop lesquels des deux s'avèrent les plus vivants, les plus humains. L'autre contraste extraordinaire sur lequel repose cette messe païenne est la neige artificielle qui couvre le sol, alors que le reste de la scène, des vêtements jusqu'aux murs, du cercueil jusqu'au guitariste et au technicien présents en direct sur la scène, baigne dans la pénombre. De faux flocons sont aussi soufflés sur scène par moments, créant un effet de bourrasque. Plus tard, la neige tombe abondamment, le tout conférant un caractère glacial et irréel au portrait de ces êtres à la lisière de la vie et de la mort. Pendant ce temps, la musique, d'une intensité telle qu'on nous distribue des bouchons à l'entrée de la salle, assure que nous ne sortions jamais – nous sommes littéralement hypnotisés par elle – de l'état de gravité et de trivialité à laquelle donnent lieu les mouvements et les paroles rares et énigmatiques des silhouettes de voyous ou de peluches menaçantes traversant ou hantant le plateau. Moins que la signification se dégageant de ces actions et de ces symboles, c'est l'atmosphère mortifère et désespérée qui prend au ventre, agit sur nous, par sa ressemblance avec des comportements et des paroles que nous connaissons.

Le Théâtre à corps perdus propose avec Himmelweg l'un des spectacles les plus intéressants de l'automne.

en raison du caractère stratégique du personnage. En guide de la visite, Étienne Pilon, autre acteur en vue de ce spectacle, manifeste un peu plus de réserve, mais n'atteint pas encore, à mon sens, la gravité attendue d'un tel texte qui demande justement que ce qui nous est montré puisse être « lu entre les lignes ». Il n'en demeure pas moins que le Théâtre à corps perdus propose avec *Himmelweg* l'un des spectacles les plus intéressants de l'automne. L'imperfection pèse moins lourd ici que le critère de pertinence. Pertinence de revenir d'une manière critique sur un canular si instructif pour une société où la mise en scène, particulièrement à des fins politiques, est partout ; pertinence également d'observer la mort à l'œuvre, alors que la foule, manipulée par les maîtres du divertissement, essaie de nous en distraire.

CÉRÉMONIE POUR UN ADOLESCENT MORT

« *Thank you for coming to this memorial concert for my friend* » sont les premiers mots du spectacle de Gisèle Vienne, *Kindertotenlieder*, qui laisse sans voix tant la cérémonie est puissante et décrit avec justesse l'univers mortifère dans lequel baignent tant d'adolescents et d'adultes d'aujourd'hui, qu'ils aient été témoins ou non du suicide d'un proche. Tout comme elle l'avait fait dans *Jerk* (vu à l'Usine C en 2010), dans *The Pyre* et dans *I Apologize*, ces derniers étant

tifs d'une sous-culture où sexe, violence et drogue sont inextricablement aboutés – pas toujours dans cet ordre. Le texte dramatique de quelques pages à peine de Cooper est heureusement joué directement en anglais par la troupe. Il bénéficie en outre de l'éloignement culturel de la metteuse en scène en ce que ceci favorise – heureusement, à nouveau – une lecture métaphorique de ces fragments. Le texte est d'ailleurs si court qu'il est reproduit en entier dans le programme du spectacle, histoire de prolonger l'expérience. Dans *Jerk*, la metteuse en scène y était allée d'un procédé similaire, interrompant même la représentation quelques minutes et incitant le public à les employer pour prendre connaissance de la teneur du texte. Paradoxalement, c'est parce que la représentation le happe à peu près totalement que cette pause lui est offerte – et non à cause de la complexité formelle du texte, bien qu'il vaille tout de même la peine de s'y arrêter.

Pareillement, *Kindertotenlieder* plonge le spectateur dans une atmosphère fascinante. La musique de type métal de Peter Rehberg et de Stephen O'Malley y contribue énormément en formant un cadre immersif totalement approprié au cérémonial étrange qui réunit une poignée d'adolescents en manteau ou en kangourou faisant cercle vers un cercueil fermé. La guitare électrique, par ses vibrations qui vont droit aux nerfs, comme Artaud le

LA FABRIQUE DE L'ÉTRANGÉTÉ

Si j'estime qu'il n'est pas utile de décoriquer les moindres recoins d'une telle proposition, puisque c'est en sa qualité d'univers au carrefour de l'onirisme et du réalisme, en tant que configuration de fantasmes qu'elle vaut surtout, je me risquerai tout de même à indiquer quelques-unes des voies par lesquelles Vienne parvient à donner une grande puissance à un tableau gothique qui, autrement, ne se distinguerait guère de tant de films, de concerts, de bars dépeignant un milieu analogue. Or c'est parce qu'elle nous les fait voir et entendre autrement que les signes qui y sont habituellement associés nous perturbent davantage. La première chose qu'elle accomplit est de détacher la musique du guitariste des mouvements du corps et de la voix de l'étrange inter-

prête qu'elle plante face à un micro, en nous forçant cependant à observer comment il s'en approche. Et l'individu filiforme le fait en bougeant son bassin vers le micro sur pied, comme déconnecté d'une intention personnelle, possédé par je ne sais quoi, alors que les cheveux qui lui couvrent le visage et, par conséquent, la bouche en effacent

qui ne l'est pas est brouillée. Il en résulte un sentiment prégnant de déshumanisation, de réification de toutes choses, combiné à un désir extrêmement violent de vie et de contact qui se manifestent dans une sexualité exacerbée, mais pour conduire inévitablement à une lassitude extrême. La réplique désabusée du fantôme de l'adolescent disparu à l'ami avec

désolé, qui trouve de la beauté, surtout, dans les derniers soubresauts d'individus en perdition, où celui qui reste est sans doute plus à plaindre que celui qui n'est plus, puisque le tortionnaire et la victime se nourrissent l'un de l'autre.

Tout comme le texte de Cooper qu'il matérialise, le spectacle de Gisèle Vienne est troué d'accents métaphysiques.

pour ainsi dire toute identité sexuée. D'ailleurs, il ne chante pas, il vacille plutôt : tout comme nous, c'est un zombie traversé par la musique métal. L'autre procédé, tout aussi efficace, est le brouillage entre le vivant et l'inanimé, dont j'ai déjà parlé, que le spectateur découvre tôt ou tard au cours de la représentation selon le degré d'attention qu'il porte aux « poupées » de taille humaine. On peut aussi penser au moment où un individu violent est laissé nu sur le sol, sans que personne ne s'en préoccupe, sinon la neige qui le recouvre tout doucement. Là encore, le doute est semé et la distinction habituelle entre ce qui est humain et ce

qui il a des rapports sexuels sadomasochistes l'exprime bien : « *I'm boring. You're boring. Sex is boring. Being tortured is boring. Being killed is boring.* »

Tout comme le texte de Cooper qu'il matérialise, le spectacle de Gisèle Vienne est troué d'accents métaphysiques. Un imaginaire de la chute et de l'avalissement, de la quête d'intensité et du flirt avec la mort fait écho à un monde sans dieu, d'où l'humanité est elle aussi en train de s'effacer. Toutefois, s'il s'agit d'une œuvre sombre, il s'agit aussi d'une œuvre délicate, presque tendre, d'un chant funèbre, qui ne juge ni ne se

Dans *Himmelweg*, nous demeurons dans un monde où il est encore possible de distinguer le bien du mal, où il est pensable de découvrir l'arnaque et de lever le voile sur l'atrocité : les morts ont par conséquent encore besoin d'être vengés ; dans *Kindertotenlieder*, il n'est plus concevable de tracer la ligne entre l'acceptable et l'inacceptable et nul n'y songerait plus, la mort est un divertissement comme un autre et même plus beau qu'un autre, car plus absolu, plus définitif ; les morts y parlent plus librement que les vivants ; ce que ces spectres disent, c'est qu'il ne vaut pas seulement la peine de regretter la vie. D'une certaine façon, les points de vue de Mayorga et de Vienne s'avèrent irréconciliables. Ce sont des vitrines de l'espoir et du désespoir, mais dans ces créations, la voix des morts monte jusqu'à nous. †

* HIMMELWEG. Texte de Juan Mayorga ; mise en scène de Geneviève Blais, production du Théâtre À corps perdu, au Ciné-Théâtre Le Château, du 11 septembre au 3 octobre 2014.

* KINDERTOTENLIEDER. Textes de Dennis Cooper ; conception de Gisèle Vienne, coproduction du Festival actOral et de l'Usine C, les 24 et 25 octobre 2014.

librairie spécialisée
en art actuel,
littérature théorique
et critique

2 ste-catherine est
espace 302
514 842 5579

www
librairieformats
org

une initiative
du rcaaq

FORMATS



Opacifier les interfaces

PAR GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE

READING WRITING INTERFACES. FROM THE DIGITAL TO THE BOOKBOUND

de Lori Emerson

University of Minnesota Press, 232 p.

TYPEWRITER ART: A MODERN ANTHOLOGY

de Barrie Tullett

Laurence King Press, 176 p.

Les créateurs d'interfaces numériques devraient aspirer à l'invisibilité, à l'instar de l'idéal typographique fixé en 1930 par Beatrice Warde dans son manifeste *The Crystal Goblet*¹; comme pour la composition typographique au service du lecteur, mais sur laquelle son regard ne bute pas, l'interface numérique doit aspirer à une facilité d'utilisation allant jusqu'à la faire oublier par son opérateur.

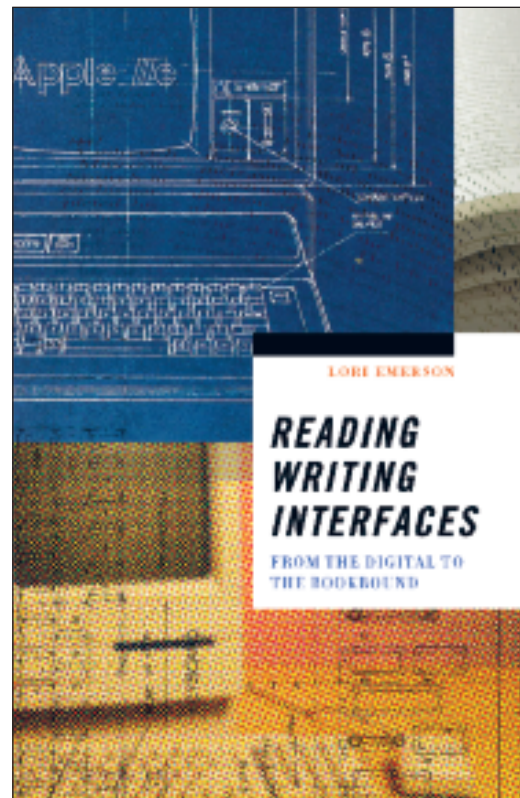
C'est cette idée reçue, au cœur de la pensée « *user-friendly* » dictant l'objectif des concepteurs informatiques depuis une trentaine d'années, qui est examinée et interrogée par Lori Emerson dans son essai *Reading Writing Interfaces*. Pour ce faire, l'auteure emploie une méthodologie interdisciplinaire, guidée principalement par l'archéologie des médias élaborée par Friedrich Kittler, en plus d'une analyse discursive des énoncés d'intention et des discours publicitaires de la compagnie Apple depuis ses débuts ainsi que d'une analyse littéraire de quelques œuvres, passant des productions hypermédiatiques contemporaines à Emily Dickinson en empruntant un détour par les poètes concrets ayant utilisé la machine à écrire.

L'auteure établit assez rapidement l'argument central de son essai : les interfaces numériques contemporaines, qui privilégient une utilisation simplifiée au possible, dissimulent derrière leur apparence

un hermétisme technologique qui empêche un utilisateur plus aventureux ou créatif d'aller en profondeur derrière l'interface afin d'altérer, d'augmenter ou de démanteler les mécanismes sous-jacents. Ces interfaces présentant une opacité logicielle (traduction de l'expression *black-box* utilisée dans le monde de l'informatique), qui semblent résulter d'une bonne pratique de design, constituent au contraire une entrave majeure au développement technologique, puisque les utilisateurs ne peuvent produire que pour et à partir de l'interface, dans une marge de manœuvre très réduite. De l'avis d'Emerson, cette tendance vers l'invisibilité dans la conception des interfaces se décrit mieux comme une tendance à l'inaccessibilité.

Pour étayer son propos, Emerson effectue, surtout au cours du deuxième chapitre, une analyse des discours des créateurs d'interfaces de la compagnie Apple. Elle révèle notamment comment une autre philosophie, plus ouverte et basée sur l'accès à l'infrastructure matérielle des composantes des ordinateurs,

animait la compagnie californienne lors du lancement, en 1977, du modèle Apple II, que son concepteur Steve Wozniak voulait plus flexible et manipulable par son utilisateur. C'est avec l'avènement du modèle Macintosh, conçu par Steve Jobs et lancé en janvier 1984, que les cloisons de l'appareil sont scellées, événement



qui inaugure la tendance de la compagnie à restreindre l'accès à l'infrastructure de la machine jusqu'à ce jour – il faut comprendre qu'Emerson considère également cette infrastructure comme participant à l'interface. Pour marquer ce tournant idéologique, Emerson analyse la célèbre et influente publicité télévisuelle, réalisée par Ridley Scott, annonçant le lancement du modèle Macintosh en tissant des parallèles avec le 1984 de George Orwell. L'essayiste démonte la stratégie rhétorique fondée sur un homme de paille mise de l'avant par Apple afin de faire passer son produit comme un objet salvateur et démocratique : « *Apple positioned Macintosh, then, as a tool for and of democracy while*

Les analyses d'œuvres, censées appuyer les propos d'Emerson, laissent néanmoins à désirer. Pour le pendant numérique, elle se penche sur des œuvres hypermédiatiques dont les aspects réflexifs visent à susciter chez l'utilisateur des questions qui concernent son rapport à l'interface ; elle qualifie la démarche de ces artistes non pas d'oppositionnelle mais plutôt d'« *insurgente* ». Ces analyses sont certes pertinentes mais trop brèves. Son intérêt pour les œuvres réalisées à la machine à écrire tient dans le fait que cet outil de travail a permis aux écrivains d'avoir accès aux moyens de production de la composition visuelle de leur texte d'une manière plus prononcée comparativement à l'époque

procédé comme une sorte d'interface d'écriture avant la lettre. Or, autour de cette analyse centrale, Emerson soulève l'hypothèse que Dickinson aurait sans doute pratiqué la littérature électronique si elle avait vécu à notre époque, et se tourne vers des œuvres contemporaines qui lui rappellent le travail de la poétesse. La présence de ce chapitre en milieu d'ouvrage crée une rupture, puisque le lien avec la problématique de l'interface est si ténu qu'il fait penser à une greffe rejetée par l'organisme.

Comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, Emerson effectue sa démonstration à rebours, débutant par l'examen des interfaces multitouches de la tablette iPad pour remonter jusqu'aux manuscrits de la poète du XIX^e siècle. Selon les propos de l'auteure, ce choix inhabituel s'érige en opposition à une conception téléologique de l'évolution des technologies, ce que la méthodologie de l'archéologie médiatique encourage. Or, si ce parcours à rebours de l'histoire a pu être profitable aux réflexions de la chercheuse, il l'est beaucoup moins pour le lecteur, qui se voit contraint à relire parfois *verbatim* des arguments et des citations employés lors des chapitres précédents, et qui en vient à suspecter l'auteure d'avoir délibérément cherché une confirmation de ses observations dans les œuvres des époques précédentes.

En plus des différents écueils déjà soulevés, la faiblesse la plus importante de l'ouvrage d'Emerson est qu'il resserre exagérément le cadre de sa réflexion, faisant comme si l'univers des interfaces numériques était monopolisé par Apple. L'auteure avoue être une adepte de ces produits depuis près de trente ans, mais c'est envers cette compagnie qu'elle dirige ses critiques les plus virulentes, attaquant même de front le fanatisme religieux des consommateurs les plus zélotes d'Apple. Il est rassurant qu'Emerson ait défroqué et ne soit manifestement pas – ou plus – sous le charme des produits à l'interface aussi léchée qu'impénétrable, mais il est navrant qu'elle élabore une réflexion sur les interfaces numériques en ne tenant pas compte des produits autres que ceux d'Apple : il n'y a qu'à penser à Linux et à ses systèmes d'opération au code-source accessible à tous.

L'essai de Lori Emerson démontre comment sous les oripeaux d'une philosophie « user-friendly » se cachent une infantilisation de l'utilisateur et une restriction des possibilités qui nuisent à son appropriation des technologies numériques.

also pitting the Apple philosophy against a (nonexistent) other (perhaps communist, perhaps IBM or Big Blue) who was attempting to oppress us with an ideology of bland sameness. Apple's ideology "saved" us, then, from a vague and fictional, but no less threatening, Orwellian, nightmarish ideology. »

Ce passage, couplé au recensement du champ sémantique de la magie utilisé avec une certaine insistance par les porte-parole d'Apple lors des « dévoilements » de leurs appareils, forme la partie la plus probante de l'essai, qui démontre comment sous les oripeaux d'une philosophie « *user-friendly* » se cachent une infantilisation de l'utilisateur et une restriction des possibilités qui nuisent à son appropriation des technologies numériques.

où ils se contentaient de confier leur manuscrit aux bons soins de leur éditeur ; cette prise de contrôle rendue possible par le recours à la machine à écrire constitue donc en soi une forme d'interface d'écriture. Passé ce constat indéniable, les paragraphes accordés aux tenants de la « *dirty concrete poetry* », dont l'aspect plastique brouillon occasionne un brouillage iconique, se limitent à des observations banales qui reviennent constamment à souligner l'exacerbation des potentialités visuelles du texte produit à la machine à écrire. Quant au chapitre consacré à Emily Dickinson, je me demande encore comment on peut faire aussi peu avec une section aussi longue ; elle se fonde sur une caractéristique matérielle d'un poème – un vers supplémentaire accroché au bas de la page – pour décrire le

En somme, Emerson décrit et décrit un fléau pour lequel il existe déjà un remède.

En dépit de ses défauts, l'ouvrage suscite une réflexion importante sur les interfaces numériques et sur le danger que représente la « disparition » à laquelle aspirent certains designers. Il apparaît impératif que l'interface ne fasse pas écran à une volonté de manipulation de la part de certains de ses utilisateurs, puisque la pratique du *hacking*, telle que réfléchie par McKenzie Wark dans son essai *A Hacker Manifesto*², est source de création, de subversion et d'innovation. De plus, les interfaces moins « transparentes », comme celles des logiciels de

déployer le texte en lui donnant les formes visuelles d'objets « concrets », mais les rares anthologies consacrées à cette pratique, soit *Typewriter Poems* de Peter Finch⁵ et *Typewriter Art* d'Alan Riddell⁶, qui se distinguait de la poésie concrète par une attention accentuée accordée aux propriétés visuelles de la création par machine à écrire, sont passées inaperçues et demeurent pratiquement introuvables de nos jours.

C'est pour les extirper des griffes de l'oubli que Barrie Tullett a proposé *Typewriter Art: A Modern Anthology*. Ouvrage abondamment illustré et proposant des entrevues avec quelques praticiens, l'anthologie offre un tour

mais hormis ces peccadilles, cette anthologie donne un aperçu très complet de l'art créé à partir de machines à écrire; dépassant la simple introduction à un courant artistique, elle en évoque la grande majorité des représentants et leur donne une très belle vitrine.

Tant l'ouvrage d'Emerson que l'anthologie de Tullett permettent au lecteur contemporain d'apprécier l'importance historique énorme de la machine à écrire. En plus de son influence sociale – l'appareil a permis aux femmes d'entrer en masse sur le marché du travail en occupant des postes de sténographes –, la machine à écrire a donné aux écrivains un plus grand contrôle dans la composition visuelle de leurs textes. Mallarmé, avec son *Coup de dés*, et Apollinaire, avec ses *Calligrammes*, ont dû insister auprès de leurs éditeurs afin que leurs mises en page éclatées soient respectées; la machine à écrire permet aux artistes de procéder eux-mêmes aux expérimentations visuelles sur le texte et d'arriver à un résultat qui se rapproche énormément du produit fini, quand il ne devient pas tout simplement l'exemplaire unique de l'œuvre. Alors que l'évolution de la technologie de l'imprimerie a toujours avantage les imprimeurs et les éditeurs, la machine à écrire est une invention qui a eu des conséquences sur le travail de l'écrivain au premier titre. Comme le suggère Emerson, il s'agit bel et bien d'une interface d'écriture qui devient accessible, et les logiciels informatiques de traitement de texte sont à ce titre un prolongement et une sophistication de la machine à écrire plutôt qu'une révolution; rappel utile d'un des antécédents technologiques qui ont pavé la voie au numérique. †

Alors que l'évolution de la technologie de l'imprimerie a toujours avantage les imprimeurs et les éditeurs, la machine à écrire est une invention qui a eu des conséquences sur le travail de l'écrivain au premier titre.

traitement de texte, ont inspiré des écrivains dans l'écriture d'œuvres à l'apparence visuelle étonnante, dont l'exemple le plus connu est *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski³. Le chapitre de conclusion, qui aborde le cas pernicieux de Google – dont l'interface minimaliste dissimule une effarante collecte d'informations personnelles – corrige quelque peu le tir mal dirigé dans l'essai et fournit une cible qui mérite un examen minutieux.

Les œuvres expérimentales réalisées à la machine à écrire, abordées rapidement dans l'essai d'Emerson, sont assez peu connues. On pense généralement aux poèmes concrets du groupe Noigandres ou encore au roman *Double or Nothing* de Raymond Federman⁴, écrit selon un principe consistant à

d'horizon assez exhaustif. Les chapitres succincts résument tant les grandes lignes de l'évolution de la machine à écrire en tant qu'appareil que les philosophies ayant animé les artistes des différentes époques. Il a fallu réduire la taille des œuvres originales pour accommoder le format de l'anthologie, mais la qualité des reproductions compense largement pour ce reformatage.

L'enthousiasme de la directrice de la publication pour cette forme artistique méconnue l'amène à effectuer des déductions un peu généreuses sur l'étendue de la pratique lors de l'avènement de la machine à écrire à la fin du XIX^e siècle, et il aurait été intéressant que le processus de création des artistes soit démontré par des séquences photographiques,

1. Reproduit dans Helen Armstrong (dir.), *Graphic Design Theory: Readings from the Field*, New York, Princeton Architectural Press, 2009, p. 39-43.
2. McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, New York, Harvard University Press, 2004.
3. Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon, 2001.
4. Raymond Federman, *Double or Nothing*, Chicago, The Swallow Press, 1971.
5. Peter Finch (dir.), *Typewriter Poems*, Cardiff, Something Else Press, 1971.
6. Adam Riddell (dir.), *Typewriter Art*, Londres, London Magazine Editions, 1975.

Impressions désirantes

PAR MARIE-PAULE GRIMALDI ET CLAUDINE VACHON

En marge des considérations économiques ou institutionnelles, sans attendre une autorisation, une littérature s'écrit et se vit, incessante, irrégulière et volontaire. Autonome, elle existe dans son geste premier du partage ou plutôt du passage des écrits de toute provenance, forte de sa joie, de moyens limités et de débrouillardise dont elle fait son apanage, et elle renoue de manière concrète avec l'urgence pamphlétaire ou artistique. Cette littérature qualifiée d'*underground* est constituée d'un essaim de singularités, d'émancipations distinctes et diversifiées qui viennent affirmer leur présence dans l'espace public par ses fissures et ses alternatives. Les Éditions Rodrigol, maison indépendante et inclassable codirigée par les auteurs et performeurs Pascal-Angelo Fioramore et Claudine Vachon, est une de ces initiatives. Quelles pulsions peuvent animer les efforts qu'exigent les publications indépendantes ?

MARIE-PAULE GRIMALDI — Je me demande si ce n'est pas une question de territoire qui insiste à imprimer des mots, à publier une voix, une pensée, une littérature. On parle bien de maisons d'édition, elles offrent un toit, une demeure aux écrivains et à leurs œuvres, un abri. Mais certaines de ces maisons se placent à la lisière de contrées plutôt obscures, fenêtres ouvertes sur ce qui crie ou murmure, ce qui est étrange ou rare, sur ce qui est encore incertain parfois, expérimental, exploratoire, sur ce qui a pourtant la teneur d'une nécessité. Tirées à peu d'exemplaires, souvent sans distributeur, ces publications – feuillets, zines, ouvrages d'éditeurs indépendants – font peu l'objet de recensions ou de critiques dans les médias ; on ne les trouve pas, ou



Alexandra Cloutier, *Souffre au coeur*, 2012
encre sur papier, 27,9 x 38,1 cm

rarement, dans les grosses librairies et jamais dans les grandes surfaces. Elles existent pourtant, elles circulent de main en main, d'allié en allié, dans les foires spécialisées, dans la rue ou même en cachette. À leur mesure, leur territoire s'étend.

CLAUDINE VACHON — Je me demande si ce n'est pas une question de désir, de volonté d'action que celle de porter un texte dans le monde, quel qu'il soit. Cette idée d'agir par les mots, d'abord, de croire en la possibilité d'existence quasi mystique des paroles écrites, de leur teneur, de leur poids dans le monde comme en a toute autre action profonde et engagée. Un écrivain, avant toute chose, est pure-

ment et simplement un artisan dans l'exercice de son art. À ce sujet, « *c'est en écrivant qu'on devient écrivain* », disait si justement Queneau.

L'enthousiasme avec lequel nous avons fondé les Éditions Rodrigol était le point de départ de cette envie de s'inscrire dans la société. Nous étions trois, trois créateurs et producteurs issus, à la fois, d'études littéraires et artistiques universitaires. Nous faisons partie d'un empire, l'empire Rodrigol. Avec cet empire constitué d'un noyau d'une dizaine de créateurs, nous avons l'habitude des cabarets littéraires très variés au bar Saint-Denis, des soirées de poésie chez Fio, des sketches à la radio, des

performances des Abdigradationnistes. Ces derniers étaient nés, il est important de le mentionner, pour réagir face aux soirées de poésie ennuyantes où l'on pouvait entendre les mouches voler au-dessus des planchers trop vernis. Textes à l'oral, textes chantés, textes à jamais perdus dans le chaos de ces nuits, la maison d'édition seule pouvait témoigner de leur sens profond, de leur message.

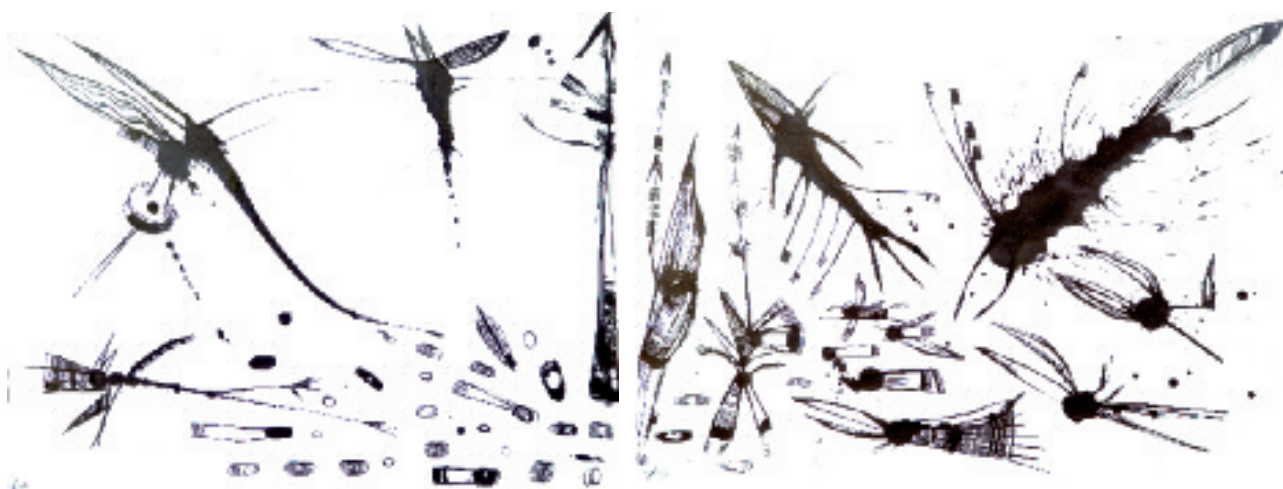
MARIE-PAULE GRIMALDI — Il y a bel et bien une littérature qui existe très activement sans être publiée et qui est célébrée et mise en action dans diverses soirées de lectures et de performances, souvent justement en réponse à un « confort », voire à un enlèvement littéraire. Des passeurs ont l'envie brûlante d'inscrire cette littérature vivante dans le monde, mais ce désir a aussi quelque chose du désespoir, c'est-à-dire qu'il est sans espoir de réussite ou de succès, et c'est peut-être ainsi qu'il échappe à une récupération mercantile. Ici, il n'est pas question d'amadouer des paroles émergentes, taboues ou alternatives, de les formater et de les amener dans un espace lisse et neutre, plus accessible : c'est en fait l'édition et la littérature qui se déterritorialisent et se transforment pour les rejoindre dans leur élan, qui quittent ou refusent la place qui leur est assignée pour rejoindre la forêt, élargir son champ de résonance et propulser les audaces. La plus naïve des publications indépendantes a quelque chose de radical, dans son élan de vie, dans son affirmation.

CLAUDINE VACHON — Il y a une mission derrière ce geste de fonder une maison d'édition indépendante, mission d'autant plus vaste qu'elle ne s'inscrit pas dans la vie littéraire officielle mais dans le plus grand, le plus informel, le moins institutionnel des possibles pour se garder le maximum de liberté qui, au départ, donne des textes et des possibilités plus imprévisibles, des projets de plus longue haleine. Depuis notre premier projet, il n'y a rien de systématique, de récurrent, de semblable hormis la grande liberté accordée aux projets littéraires. Que voulons-nous créer, nous et les auteurs, dans le monde du livre ? Comment voulons-nous incarner un élan artistique par l'entremise du livre ? Le livre sera choisi comme moyen propre, à l'égal de l'objet artistique, de la vidéo, de la performance scénique, et de toutes les voix qu'emprunte l'artiste pour créer.

MARIE-PAULE GRIMALDI — On aurait pu penser que le XXI^e siècle verrait un plus grand et plus rapide virage au numérique, et bien que des paroles indociles profitent grandement d'une diffusion virtuelle – pensons à la revue *Tiqqun*, toujours vivante en quelque sorte par ses archives en ligne et qui continue d'ébranler ceux qui la découvrent, ou encore à *Mainmise* qui bénéficie d'un archivage Web exceptionnel –, une foire comme *Expozine* (la Mecque montréalaise des publications indépendantes) compte de plus en plus de propositions chaque année et réunit près de trois cents éditeurs ou créateurs. On s'acharne à la

fabrication d'objets littéraires dont la rareté intensifie un rapport intime entretenu avec eux, qui les humanise et les singularise doublement, une relation à l'objet qui vient aussi contrecarrer une productivité où la rentabilité est en jeu et crée en quelque sorte un autre luxe. Ce détachement du marché s'effectue souvent par un plus grand labeur. Certes, la démocratisation des moyens de production a facilité une part du travail de l'édition : ne serait-ce que par le plus simple traitement de texte, tout un chacun peut imprimer son pamphlet anarchiste à la maison ; or la pulsion même qui anime les publications indépendantes est souvent forte d'une réflexion autour du geste même d'imprimer dans les rapports interpersonnels entraînés par celui-ci (déhiérarchisation des rôles et activités, collectifs, bénévolat), et marque un retour à une forte préoccupation esthétique de l'objet publié, voire au recours à des méthodes artisanales (le « fait à la main » hautement prisé). On est à la limite d'une approche fétichiste et d'un acte de foi – païen, tant le travail est immense, tant celui-ci relève du don.

CLAUDINE VACHON — Vivre la littérature de cette façon, c'est en saisissant tout le côté humain et manuel dans la passation du livre qui n'est pas sans rappeler ces textes que l'on se transmet en dessous de la table, comme des secrets terribles et nécessaires. Dans *Limonov* (Emmanuel Carrère), un passage troublant, au début du livre, raconte de quelle façon les lecteurs recopient en cachette les poèmes



Alexandra Cloutier, *Attaque spatiale des oiseaux guerriers et l'écriture de leur défense*, 2012
 encre sur papier, diptyque, 45,7 x 122 cm

interdits. Le *samizdat*, qui veut dire « publié par soi » et s'oppose à ce qui est publié par l'État, m'apparaît être un terme intéressant pour définir et le sens et la vocation d'une véritable maison d'édition indépendante. La littérature a une âme forte qui perdure et se fonde sur la nécessité de lire. L'enthousiasme inhé-

ment à l'écrit, les publications sauvages demeurent au plus près de la dynamique de l'oralité, ne serait-ce que par les tirages limités qui leur donnent un aspect événementiel. Le rapport est physique dans cette rencontre avec le lecteur, il demande une « présence à », plus qu'une « consommation de ». C'est un

de créer du sens dans la société actuelle. Nous sommes allés faire, à nos frais, un lancement du recueil *Toute sortie est définitive* de Samuel Flageul en Bretagne parce qu'il y avait là une nécessité. Ces nécessités, plus que des opportunités, nous poussent à la rencontre des lecteurs peu importe où cela nous mène.

Il n'y a pas que la subvention pour réaliser un projet de création.

rent à ce genre de pratiques éditoriales *underground* qualifie tout ce qu'on peut se mettre sous la main lors des foires où d'autres, comme nous, créent et diffusent eux-mêmes leurs livres, leurs textes. Cet enthousiasme est nécessaire, il accompagne toute forme de création; il est machine désirante.

Les livres vivent malgré nous, sans nous. Je crois fondamentalement à cette existence. Je me demande si ce n'est pas à cette essence de la transmission que l'édition indépendante cherche à revenir sans cesse. Et tout doit se passer dans le plus grand détachement possible avec un goût particulier de jouer avec les règles mercantiles du moment. Se détacher de la société de spectacle passerait par cette libération utopique, il va sans dire, mais envisageable par d'autres moyens. La foire, comme tout autre petit marché indépendant où l'on peut présenter un livre à vendre, permet de mesurer tout le travail de *défrichage*, de diffusion qui revient à l'éditeur et à personne d'autre. À lui revient la tâche de trouver ce lecteur potentiel d'un livre que lui seul connaît sous toutes ses coutures. Il n'est pas question de vendre avec pour seul outil une quatrième de couverture, à moins, bien entendu, d'en faire un lieu supplémentaire de liberté. Ce serait trop facile lorsqu'on porte la parole d'un autre.

MARIE-PAULE GRIMALDI — Même avec des textes qui appartiennent résolument

acte qui envisage quelque chose de plus troublant que la satisfaction de part et d'autre, satisfaction qui tendrait à une finalité alors que ce geste appelle au mouvement, à la transformation, à la découverte, à investir une sensibilité qui permettrait de multiplier et de toucher des formes de vie et des possibilités artistiques et même existentielles. Autres chemins, autres liens, autres perspectives qui ne sont pas contre une littérature dominante – de toute façon bien effritée par une logique de marché trop éloignée de sa nature et dans laquelle elle décline.

CLAUDINE VACHON — L'édition de livres de manière première et indépendante ramène au geste concret d'annoter un manuscrit et d'en envisager tous les possibles sans prérogatives subventionnaires et avec les moyens du bord. Le « *do it yourself* » permet ce détachement, cette indépendance, cette ironie face à la société qui castre les initiatives si elles s'écartent du plan de match officiel. Un discours réactionnaire semble nous brûler les lèvres, mais l'ironie n'est cependant pas le sens premier d'une démarche éditoriale viable. Notre maison d'édition n'est pas indépendante dans un discours réactionnaire, mais parce qu'elle n'a d'autres envies que celles de créer et de soutenir la création. La position de notre maison s'inspire des démarches anarchistes qui trouvent les moyens matériels, financiers et humains

Avoir la foi en la littérature, avoir la foi en l'échange entre un écrivain et un lecteur. Celui qui écrit lance un texte qui rejoindra de façon potentielle et hypothétique la multitude. Dans cette logique, l'écrivain ne se fait plus qu'une idée romantique et idéalisée de son statut et de son livre. Il continue de fantasmer autour de la création, mais ne transpose pas ce fantasme vers son éventuelle popularité et le nombre grandissant de ses lecteurs dans une société donnée. Il ne fantasme pas sur son image, sur le média qui pourrait l'accueillir. Ici, ma tâche consiste à entretenir le seul et unique fantasme de la création, cet élan qui poussera l'écrivain à produire un texte, un objet littéraire, et à le porter dans le monde. J'écoute des paroles et je les porte : je fais le métier de Mercure.

Je sais que mon travail, né de l'obstination de faire autrement, servira à créer d'autres espaces possibles pour la littérature. Il n'y a pas que la subvention pour réaliser un projet de création. Je pense que l'écrivain comme l'éditeur doivent agir avec plus d'initiative, d'idées pour véritablement VIVRE l'édition et cet échange qui est fondamentalement recherché par le choix de la publication. La littérature, dans son état le plus rudimentaire, à mon sens, permet de garder l'essentiel, et d'obtenir des réponses plus honnêtes et claires. Est-ce que mon livre a trouvé des lecteurs ? Est-ce que mon livre, mon œuvre a touché des gens ? Me faut-il cinq mille lecteurs pour en être convaincue ? Est-ce que le texte est bon ? Et s'il ne passe pas dans les journaux ou à *Tout le monde en parle*, voire à l'Académie littéraire de Mathieu Arsenault, est-il digne d'être publié ? Et s'il ne se vend pas à deux cents exemplaires, quelle conclusion en tirer une fois pour toutes ? Est-ce que le *samizdat* circule toujours ?

Le nouveau
site web de
Spirale
sera en ligne
au printemps
2015



• Contenu original web • Radio Spirale • Abonnement en ligne

www.magazine-spirale.com

Radio **Spirale**



Canadian
Heritage

Patrimoine
canadien

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC MEDIA | INTER | VIE DES ARTS | ZONE OCCUPÉE
24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES
BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT |
JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIBERTÉ | L'INCONVÉNIENT | NOUVEAU PROJET | NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME |
QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE
LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SQRM
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias
Université du Québec à Montréal

Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3P8

courriel : contact@revueglobe.ca

<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 17

2014

Numéro 1

L'ACTUALITÉ DE L'ART AU QUÉBEC

Introduction. L'actualité de l'art au Québec • Marie-Ève Charron et Thérèse St-Gelais

L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée • Jean-Philippe Uzel

L'art actuel au Québec vu de la francophonie canadienne. Réseaux et influences • Anne Robineau

Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ • Marcel Fournier et Marian Misdrahi

Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image • Maxime Coulombe

Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois • Mélissa Thériault

Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue • Marie Fraser

NOTE CRITIQUE

Penser l'histoire du mouvement étudiant au Québec : sous les lieux communs, un chantier • Daniel Poitras

ÉTUDE LIBRE

Le fédéralisme canadien peut-il encore être réformé? • Hugo Tremblay

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Maxime Raymond-Dufour

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

Le prix Pierre-L'Hérault de la critique émergente

UN PRIX D'UNE VALEUR DE PLUS DE 1000 \$

Ce concours présenté par *Spirale* et la librairie Olivieri est destiné aux étudiant(e)s inscrit(e)s dans un programme universitaire de premier ou de deuxième cycle. Quel regard critique porte aujourd'hui une nouvelle génération de lecteurs et de spectateurs sur les plus récentes productions culturelles ? Quels discours, quelles réflexions la relève propose-t-elle sur le monde qui nous entoure ? Par ce concours, le magazine culturel *Spirale* et ses partenaires souhaitent encourager l'émergence, chez la relève, d'une critique culturelle qui ne renonce pas à l'invention et au risque de la pensée, et qui sait trouver dans l'actuel ce qui peut correspondre à la création et au développement d'une culture riche. *Le ou la lauréat(e) du prix gagnera un certificat d'une valeur de 1000 \$ de la librairie Olivieri ainsi qu'un abonnement de deux ans à Spirale et verra son texte publié dans le numéro 253 du magazine (juillet 2015).*

Date limite pour remettre les textes : **31 mars 2015**
Information et inscription : magazine-spirale.com

Spirale Arts
Lettres
Sciences humaines

olivieri
Librairie & Bistro

**NOTA
BENE**

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

SCRILCQ
CENTRE DE RECHERCHE
INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA
CULTURE QUÉBÉCOISES

UQÀM
Département d'études littéraires

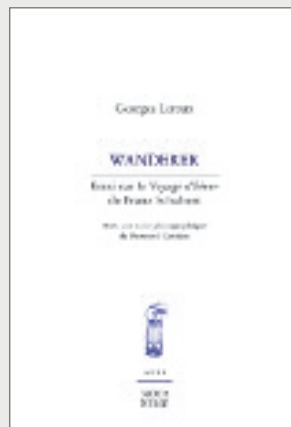
Faculté des arts et des sciences
Département des littératures
de langue française
Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences
Département de littérature comparée
Université de Montréal

NOTA BENE

DIFFUSER LE SAVOIR : UN OBJECTIF COMMUN AVEC DES VOIX MULTIPLES

Des livres pour savoir



■ LES RACINES DE LA LIBERTÉ

RÉFLEXIONS À PARTIR DE L'ANARCHISME TORY

Collectif dirigé par Gilles Labelle, Éric Martin et Stéphane Vibert

■ LES FEMMES DE LETTRES CANADIENNES-FRANÇAISES AU TOURNANT DU XX^E SIÈCLE

Un essai de Chantal Savoie

■ WANDERER. ESSAI SUR LE VOYAGE D'HIVER DE FRANZ SCHUBERT

Un essai de Georges Leroux



■ FAIRE L'AMOUR

SHAKESPEARE, TOLSTOÏ ET KUNDERA

Un essai de Mylène Bouchard

■ POÉSIES ET OPUSCULES SUR LA NOUVELLE-FRANCE

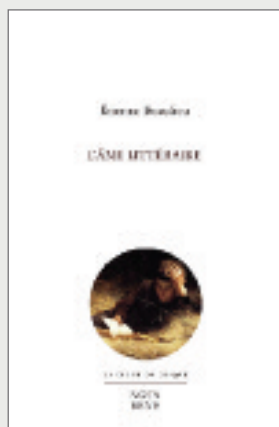
par Marc Lescarbot

Édition critique de Marie-Christine Pioffet et Isabelle Lachance

■ POÉTIQUE DE L'ÉMERGENCE ET DES COMMENCEMENTS

LES PREMIERS ÉCRITS DE MIRON, LEFRANÇOIS, GAUVREAU, GIGUÈRE ET HÉBERT

Un essai de Catherine Morency



■ L'ÂME LITTÉRAIRE

Un essai de Étienne Beaulieu

■ JACQUES DERRIDA L'ART DU CONTEMPORAIN

Un essai de Ginette Michaud

■ LA RAGE DE V. S. NAIPAUL

ESSAI-DICTÉE de Simon Harel

■ www.groupenotabene.com

