

La mémoire des images

selon Georges Didi-Huberman

PAR SARA GUINDANI-RIQUIER

Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger
Nouvelles Histoires de fantômes

PALAIS DE TOKYO, PARIS. DU 14 FÉVRIER AU 7 SEPTEMBRE 2014

L'exposition *Nouvelles Histoires de fantômes*, au Palais de Tokyo dans le cadre du programme *L'État du ciel*, se présente comme une surprenante fantasmagorie de la recherche de l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman. Conçue conjointement avec l'artiste Arno Gisinger, cette nouvelle installation interroge les montages d'images – à partir de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg et de la pensée dialectique de Walter Benjamin – pour tenter d'esquisser de nouvelles formes d'appréhension du monde.

Georges Didi-Huberman et le théâtre de la pensée

Dans le mot « théorie », nous avons fini par ne plus entendre la racine grecque *théorein* (« voir ») qui fait de tout système d'idées également une manière de voir le monde, une sorte de théâtre – la racine est la même – de la pensée.

Lorsque nous nous situons à nouveau dans cette articulation originaire entre les concepts et les images, et cessons de considérer ces dernières dans un rapport d'inadéquation, voire d'opposition, avec les premiers, le parti pris de l'exposition *Nouvelles Histoires de fantômes*, qui voit un « théoricien » reconnu comme Georges Didi-Huberman dialoguer avec un artiste, Arno Gisinger, et lui « répondre » visuellement, redevient une possibilité d'expression naturelle pour le savant.

Cette nouvelle installation de Georges Didi-Huberman prolonge et fait écho à d'autres expositions qui se sont succédé dans le courant des quatre dernières années : d'abord il y a eu en 2010 l'exposition *Atlas. Comment porter le monde sur ses épaules*, sorte d'*Überexposition* – à plusieurs titres, nous le ver-

rons – au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, qui a ensuite migré pour se configurer autrement à Karlsruhe et puis à Hambourg. Mais c'est sûrement la version « repensée » pour les espaces du Fresnoy qui inspire davantage l'exposition actuelle. Les contraintes spatiales, temporelles ainsi qu'institutionnelles avaient fait en sorte que la version de l'*Atlas* du Fresnoy apparaisse à la façon d'une « exposition à l'époque de sa reproductibilité technique », selon le mot de Georges Didi-Huberman, complètement affranchie des questions liées aux politiques muséales classiques – telles que le prêt, la distinction et la hiérarchisation entre l'original et la copie, ou les contraintes liées aux stratégies muséales. Les œuvres n'étaient présentes ici que grâce à deux arts qui ont une fois pour toutes rendu obsolète l'opposition entre original et copie : la photographie et le cinéma. L'idée était de projeter au sol la quarante-deuxième planche de l'*Atlas Mnémosyne*, consacrée par Aby Warburg au thème de la *pietà* et des lamentations, et de



Vue de l'exposition de Georges Didi-Huberman et d'Arno Gisinger *Nouvelles Histoires de fantômes*. Du 14 février au 7 septembre 2014, Palais de Tokyo, Paris.

lui rendre hommage en construisant autour d'elle une nouvelle constellation d'images. L'exposition du Palais de Tokyo reprend le projet du Fresnoy, pour le réadapter dans un nouveau lieu, et y ajouter un nouvel élément important. Si les espaces du Fresnoy imposaient de regarder les projections des images

à distance, au Palais de Tokyo le spectateur, après les avoir contemplées d'en haut, est plongé au cœur des images. Sorte de nouveau Dante, il se promène au sein des corps évanescents et éphémères des projections qui miment le thème de la lamentation, devenant à son tour fantôme parmi les fantômes.

Spectres, fantômes et revenants

La photographie – mais c'est également le cas du cinéma, dans la mesure où les deux sont des techniques de l'apparition – a toujours été un art des fantômes. Preuve en est la large diffusion que la photographie spiritiste a eue aux débuts de cette technique, ou encore les différentes anecdotes racontées par les premiers photographes, et dont le cas de Baudelaire reste célèbre, concernant la peur d'une « déperdition spectrale » que l'opération photographique causerait. Roland Barthes, dans son essai sur la photographie *La Chambre claire*, explique ce

phénomène ainsi : « Celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. » Se promenant au milieu de ces spectres, dans cette immense « nécropole », selon l'expression qu'Alain Fleischer a utilisée pour l'exposition au Fresnoy, le visiteur du Palais de Tokyo sera cependant frappé par

La photographie
et le cinéma
ont toujours
été un art
spectral, un art
de survie

l'énergie de ces images. Leur spectralité n'a rien à voir avec une prétendue absence de vie : c'est d'abord d'une survie qu'il s'agit, au sens intensif du préfixe, car elles véhiculent « plus que de la vie », si celle-ci est conçue comme simple fait individuel et biologique. Elles sont, comme le disait le titre du premier ouvrage que Didi-Huberman consacrait à Aby Warburg, des « images survivantes » au sens où elles portent sur elles et entremêlent des époques et des temporalités distantes et hétéroclites les laissant resurgir et reprendre vie dans le présent.

Dès ses premiers travaux sur l'iconographie de l'hystérie, Georges Didi-Huberman s'attache à explorer les *puissances plastiques du temps* : action dévastatrice du refoulé, intensité de la temporalité psychique appliquée au corps, les convulsions pathétiques des hystériques montrent au nouveau regard freudien tout un temps enseveli et pourtant terriblement efficace et producteur.

Si l'on devait chercher un dénominateur commun à la riche production de Georges Didi-Huberman, une sorte de fil rouge en mesure de tenir ensemble son intérêt pour l'iconographie de l'hystérie produite par Charcot, la muraille de peinture du *Chef-d'œuvre inconnu* balsacien, les dissemblances de Fra Angelico, pour arriver jusqu'aux

images d'Auschwitz, nous pourrions le trouver dans l'importance que l'auteur attribue à la particulière temporalité des images.

Loin de se satisfaire des *clichés* qui attribueraient à la peinture la temporalité ponctuelle d'un *kairos*, ou à la photographie la temporalité instantanée et mortifère d'un *ça a été*, Georges Didi-Huberman a toujours essayé de nous rendre visibles, sensibles, les différents et complexes rapports de temps qui restent habituellement invisibles dans la perception ordinaire et que seul l'art nous permet de voir. À l'instar de Walter Benjamin, l'image pour Didi-Huberman n'est jamais figée, elle possède le pouvoir de faire communiquer entre elles des époques différentes, dans un commerce entre les morts et les survivants qui donne tout son sens à cette exposition.

C'est précisément cette *dynamis* temporelle des images qui est à l'œuvre dans l'imposant montage des projections au sol du Palais de Tokyo, où l'hommage funèbre que Pier Paolo Pasolini offre dans la *Rage* à Marilyn Monroe – véritable *Nympha* post-moderne – résonne et contraste avec les cris de désespoir d'une femme rom endeuillée, où les *Désastres de la guerre* de Goya côtoient et trouvent une réponse silencieuse dans les gestes poignants de la vidéo *Übertragung (Transmission)* que le cinéaste Harun Farocki consacre au langage corporel des visiteurs se rendant aux mémoriaux pour les victimes de guerre.

Des « peuples en larmes » aux « peuples en armes »

Le montage
comme projet
politique appelle
une « rage
poétique »
(Pasolini)

La lamentation ne se borne cependant pas ici à une fonction de simple plainte : elle n'est pas une passive constatation du mal ni une expression par les larmes ou par l'art du *vulnus* de notre existence. Il n'y a pas de consolation par l'art, comme il y en avait dans le monde ancien par la philosophie. Dans la représentation du thème du deuil et de la lamentation, Didi-Huberman voit tout un savoir du monde prendre forme, une sorte de *pathos mathos*, selon l'enseignement des tragiques grecs, un apprentissage du monde par la douleur – et qui évidemment n'est pas sans liens avec le warburghien *Pathosformel*, les formules pathiques qui réapparaissent dans des époques et des cultures différentes après une longue période de latence,

se chargeant ainsi d'une nouvelle intensité affective et conceptuelle. Cet apprentissage est toutefois en même temps qu'un enrichissement intellectuel une véritable préparation à l'action. Projet politique à part entière, le montage de ces images de souffrance et de lamentation vise à déstructurer la discursivité institutionnelle, la supposée « neutralité » des images, l'*habitus* odieux que nous avons face à des faits dramatiques. Les rapports entre les différentes vidéos et photographies du dispositif mis en place pour cette exposition font lever ce que Pasolini appelait « *una rabbia poetica* » (une rage poétique) : la misère, l'injustice sociale et la souffrance deviennent des éléments en mesure de préparer une nouvelle visibilité de l'histoire. C'est l'histoire des « sans noms », dont parlait Walter Benjamin, et qui est affirmée par les images des survivants



Aby Warburg. Planche 42 tirée du livre *Der Bilderatlas Mnemosyne*, avec – entre autres : *Pathos de la douleur dans son inversion énergétique* (Penthée Ménade à la croix), *Plainte funèbre héroïsée*, *Cantiques de lamentation*, *Mort du Rédempteur*. 1927-1929. The Warburg Institute, Londres.

et des victimes de guerre qui se croisent dans les mémoriaux de la vidéo de Farocki ; ce sont les « pétitionnaires » filmés par Zhao Liang, qui viennent de toute la Chine pour porter plainte à Pékin contre les abus et les injustices des autorités locales. Mais c'est aussi une histoire qui arrache les noms, lorsque ceux-ci sont faux et indé-

cents, comme ce fut le cas pour Marilyn/Norma Jeane, « indécente par obéissance », selon la belle formule de Pasolini. Rendre, à l'inverse, l'image « décente par désobéissance », cela pourrait être le fil rouge en mesure de relier les différents fantômes que Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger ont convoqués au Palais de Tokyo. ■

Bibliographie sommaire

Georges Didi-Huberman a publié plus d'une trentaine d'ouvrages, dont *L'Invention de l'hystérie* (Macula, 1982), *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Flammarion, 1990), *Devant l'image* (Minuit, 1990), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Minuit, 2002). En 2003, il publie un ouvrage sur la question des photographes arrachés à l'enfer d'Auschwitz, *Images malgré tout* (Minuit, 2003). Parmi ses publications plus récentes, les quatre volumes de *L'Œil de l'histoire* (Minuit, 2009-2012).