

Soulèvements.

Poétique et politique, une rencontre (presque)

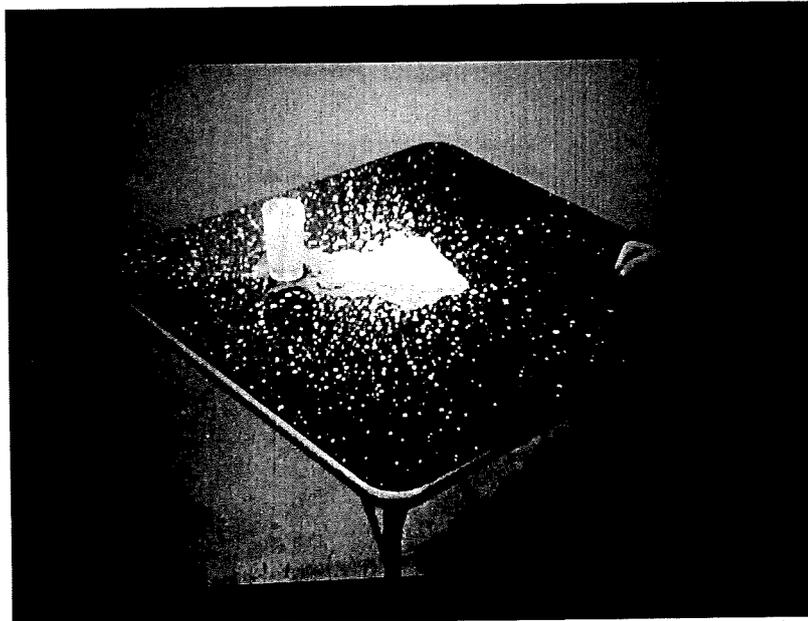
Une vidéo de Jack Goldstein, *A Glass of Milk*, 1972. Un verre de lait au centre d'une table carrée en métal laqué (noire), un poing serré posé sur celle-ci; on voit seulement le début du bras, rien d'autre, son propriétaire reste hors champ. Le cadrage serré montre un verre rempli à ras-bord, la coupe est pleine, dirait-on. Le poing s'écrase contre la table, une première fois, puis en rythme, régulièrement, de plus en plus fort. Le lait déborde, giclé, macule la table de ses éclaboussures, manque de vaciller à chaque coup de poing, se déplace par saccades en projetant autour de lui son contenu, tombe finalement et se vide tout-à-fait. Dans la même pièce, le marteau utilisé par Antonin Artaud pour marteler sa diction lorsqu'il éprouvait ses textes à haute voix: fendu, étêté. Un dessin de Joseph Beuys, une référence à Nietzsche. Une photographie en noir et blanc de Willy Ronis, où la militante syndicaliste Rose Zehner, debout sur une table, s'adresse avec le doigt pointé vers l'extérieur aux ouvrières pendant la grève de 1938 aux usines Javel-Citroën.

Qu'est-ce qui nous soulève? L'exposition présentée au Jeu de Paume par Didi-Huberman répond à cette question en cinq temps, formant les chapitres d'une histoire de la révolte racontée par les moyens d'une anthropologie politique des images. Comment se soulever, donc? 1. Par éléments (déchaînés) – 2. Par gestes (intenses) – 3. Par mots (exclamés) – 4. Par conflits (embrasés) – 5. Par désirs (indestructibles). Finement orchestré et rassemblant des matériaux visuels aussi hétérogènes que singuliers, le dispositif met en place un vaste système d'échos où s'aventure le spectateur. Les éléments exposés ouvrent des brèches dans nos savoirs, se compliquent les uns les autres, se démentent et se répondent, parfois avec évidence, parfois plus confidentiellement. Des séries se créent au départ des objets exposés, sans doute différentes pour chacun, séries sur lesquelles viennent se greffer les trouvailles du commissaire au fur et à mesure du trajet dans l'exposition. Les peintures de visages hurlants (Julio Gonzales) rencontrent le visage bâilloné peint par Wolf Vostell (où seul le regard semble continuer à crier), les bouches qui musent filmées en 2001 par Lorna Simpson contrastent avec la vidéo de Jochen Gerz, *Crier jusqu'à l'épuisement*, 1972. Le *Livre de Carne* d'Artur Barrio (un livre d'histoire « tiré de la chair même du peuple brésilien », un livre concrètement fait de viande), annonce plus loin – sans trop appuyer pourtant l'effet analogique – la vidéo de Taysir Bani-nij, *Gaza Journal intime* (2001), alternance d'images fixes réalisées en Palestine et de plans sur un hachoir coupant de la viande rouge.

Le problème que pose un tel dispositif s'annonce dès les premières salles, et de nombreux spectateurs traverseront ces inquiétudes: qu'est-ce que ces œuvres artistiques peuvent bien avoir

affaire les unes avec les autres? Et comment pourraient en réalité se rencontrer vraiment les épisodes souvent violents dont elles témoignent? N'expose-t-on pas ici des traces qui n'ont aucun rapport entre elles, si ce n'est seulement formel? Et n'efface-t-on pas du coup leur caractère politique, inévitablement lié à des enjeux conjoncturels précis? Ces questions ne surviennent pas par hasard (elles ne surviennent pas *malgré* le travail du commissaire). Georges Didi-Huberman provoque sans naïveté ces effets de montage; il articule expressément les images, construit la possibilité de lectures croisées. Même s'il laisse au spectateur suffisamment d'espace pour investir lui-même le parcours et générer des effets accordants et/ou discordants entre les œuvres, même s'il laisse ouverte la possibilité de contacts non prévus, Didi-Huberman travaille précisément à cet endroit qui pose problème: les croisements entre les images sont sa matière première. Il est depuis longtemps un monteur autant qu'un théoricien (ou plus exactement, il est un monteur *parce qu'il est un théoricien*). La pratique du montage qu'il revendique atteint ici un nouveau cap, un élan plus radical encore. Pour s'en convaincre, on peut se reporter aux séminaires *Soulèvements* (disponibles en ligne), où il procède pour son auditoire à une narration théorique construite par touches et par fragments, ou bien au catalogue de l'exposition, qui s'appuie sur un tissage de multiples références et extraits de textes, à la manière des *Passages* de Walter Benjamin. Bien entendu, ces montages créent aussi des effets de contraste au cœur même de ce qui semble pourtant semblable et assimilable. Par exemple, la scénographie très maîtrisée de l'exposition *Soulèvements* juxtapose pratiquement les photographies de pèlerinage prises en 1947 par Marcel Gautherot au sanctuaire diocésain du Bon Jésus de Matosinhos (Sao Paulo), où les croyants réunis en masse lèvent leurs bras (comme la statue du Christ autour de laquelle ils sont réunis), et les bras levés jetant des pierres dans les clichés pris par Gilles Caron lors des manifestations anticatholiques à Londonderry (1969). Ces images se répondent dans leur chorégraphie gestuelle alors qu'elles sont issues de contextes non seulement différents mais presque opposés. Quel sens y aurait-il à confronter des gestes semblables mais générés dans des contextes si éloignés?

Certains commentateurs de l'exposition ont vu dans ce problème un obstacle, critiquant ce qui leur est apparu comme une *esthétisation* du soulèvement politique – à entendre ici comme fascination pour les seuls aspects formels et *poétiques* des phénomènes de soulèvement, pris indépendamment de leur valeur *politique* (c'est-à-dire vidés de leur efficacité et de leur urgence politique). Or, si on se contentait de cette critique, on comprendrait mal le sens donné aux termes du problème (« politique », « poétique »).



vidéo de Jack Goldstein, *A Glass of Milk*, 1972

Politique, d'abord. Dans un entretien pour la revue *Vacarme* (octobre 2006), à la question – annoncée comme « brutale » – de savoir quel est son « rapport réel » à la politique, Didi-Huberman répond que sur les matières proprement politiques, il ne se sent pas capable d'avoir un avis *autorisé*. Une sorte de réserve l'empêche de parler publiquement de toutes sortes de questions d'actualité sur lesquelles on semble pourtant l'attendre: « On ne s'engage avec efficacité que là où l'on travaille véritablement, c'est-à-dire là où il est possible, grâce à ce travail même, d'intervenir efficacement dans un champ donné. Je me sens assez peu apte – je n'essaie pas de me justifier, je constate ma limite – à signer des pétitions sur des dossiers dont je n'ai qu'une connaissance de seconde main, ou à m'engager sur des questions politiques concrètes et complexes (...) ». Dans un entretien radiophonique récent sur *France Culture* (« La grande table », 10 novembre 2016), Didi-Huberman affiche encore plus radicalement sa résistance à s'avancer sur le terrain des prédictions, des analyses, des stratégies et des solutions politiques. Il n'a pas d'avis sur les « temps sombres » actuels, ou du moins pas d'avis à *donner*, à présenter publiquement (au risque de l'imposer) – pour la raison que ce n'est pas son travail, ni son domaine d'expertise. Pourtant, ses recherches sur les images l'ont souvent fait dériver sur le terrain politique, poursuivant deux pistes d'ailleurs centrales dans *Soulèvements*: la question du *désir* (forces) et la question des *gestes* (formes). De nombreux intellectuels dressent le constat selon lequel les temps présents seraient marqués par le manque: l'action politique

trouve, à l'endroit où elle devrait se ravitailler, peu d'espoir, peu d'énergie, peu de colère. Nos capacités de vouloir et de penser sont étouffées. Comme dans son premier livre sur Pasolini (*Survivance des lucioles*), Didi-Huberman tente par les images « d'activer les leurs d'espoirs face aux lumières aveuglantes du pouvoir », et choisit de montrer « l'indestructibilité du désir », de ce qui donne la force de ne pas se soumettre, de soulever, de se soulever. Les soulèvements manifestent la survie du désir. Mais le *désir* – y compris le *désir d'émancipation*, d'*insurrection* – n'a de sens qu'à se convertir dans des gestes (comme toujours en art, les forces doivent trouver des formes). Et la question des gestes est centrale pour la manière dont Didi-Huberman aborde le champ politique. On ne peut pas comprendre les luttes sans poser la question du corps et de ses gestes. Ce sont toujours des corps qui se soulèvent, explique-t-il. Ce sont toujours des corps qui disent non. Le travail de l'historien des images consiste alors à identifier cette chorégraphie spécifique du corps qui dit non (poings fermés, bras levés, bouches ouvertes, lancés, corps qui grimpent, corps qui cognent, corps qui chantent). Une anthropologie politique des images permet de dégager des gestes qui se ressemblent, mais qui mettent au jour, précisément parce qu'ils se ressemblent, un système de différences. L'historien de l'art allemand Aby Warburg a mis en œuvre cette idée exemplairement dans son atlas *Mnemosyne*. La manière dont certains gestes survivent et insistent au cours du temps (comme l'éprouve du deuil qui fait lever les bras au ciel) attire notre regard sur des histoires singulières, les met en relief, montre ce qu'elles ont de

spécifiquement tragique, et comment les individus se sont appropriés des formules gestuelles très anciennes pour les actualiser. Les gestes font donc se rejoindre – par « images interposées » – des temps radicalement hétérogènes, mais qui supposent, traversés qu'ils sont par l'intensité du *désir de révolte*, une « profonde solidarité » (catalogue *Soulèvements*, p. 290).

Poétique, ensuite. Comment comprendre l'intérêt de Didi-Huberman pour les éléments et les surfaces qui se soulèvent, exposés dans la première partie du parcours? Les vagues peintes à la plume par Victor Hugo, l'élevage de poussière de Man Ray, le sac en plastique rouge de Dennis Adams, les bandes, rubans, drapeaux mis en scène et filmés par Roman Signer ou Jasmina Metwaly, etc. Comment comprendre l'intérêt pour la « poésie » ou pour le caractère « esthétique » des objets présentés, si ce n'est comme désintérêt pour les enjeux proprement politiques? Il ne s'agit pourtant pas ici d'une « volonté d'art »: « Le poète [Michaux] a bien raison d'affirmer (...) que l'insoumission est d'autant plus radicale qu'elle n'a rien à voir, d'abord, avec quelque « volonté d'art » que ce soit. On se soulève d'abord pour manifester son *désir d'émancipation*, non pour l'exposer comme un bibelot dans une vitrine, comme un vêtement dans un défilé de mode ou comme une « performance » dans une galerie d'art contemporain. La puissance et la profondeur des soulèvements tiennent à l'innocence fondamentale du geste qui en décide. Or, l'innocence n'est en rien une qualité esthétique » (catalogue *Soulèvements*, p. 300). Mais Didi-Huberman s'écarte

impossible ?

d'une acception communément romantique de la poétique : « poétique ne veut pas dire loin de l'histoire, bien au contraire ». Il faut en revenir au sens premier de la *poiesis* comme construction : il s'agit de mettre en images les gestes de la révolte et de mettre en mots le désir de soulèvement. Les forces doivent se manifester pour se déployer efficacement, pour ne pas rester lettres mortes. La puissance du désir de changement doit être re-lançable, re-mobilisable, reproductible : « Il ne suffit pas de désobéir. Il est urgent, aussi, que la désobéissance – le refus, l'appel à l'insoumission – se transmette à autrui dans l'espace public » (catalogue *Soulèvements*, p. 370). Les artistes permettent que circulent les images (et à travers elles les gestes), à la manière dont les mots de la révolte circulent dans des tracts (cf. le rôle central laissé ici au médium de la vidéo, à creuser peut-être au départ du projet *Cinetracts*, 1968).

Didi-Huberman savait qu'on se méprendrait sur son usage des termes « politique » et « poétique ». Il avait anticipé les réserves – à ses yeux légitimes – de potentiels contradictoires : « Une ultime contradiction, et non la moindre, serait formulable ainsi : n'est-ce pas trahir cet « objet » si particulier – les soulèvements qui ne sont justement pas des « objets » mais des gestes ou des actes – que d'en faire des « objets » d'exposition ? Que deviennent les soulèvements et leur énergie propre sur les murs blancs du *white cube* ou dans les vitrines d'une institution culturelle ? [...] Quelques-uns penseront peut-être qu'un tel projet *esthétique* – puisqu'il s'agit avant tout de montrer des images dont beaucoup sont des œuvres d'art – ne fait justement qu'*esthétiser* et, du coup, *anesthésier* la dimension *pratique* et politique inhérente aux soulèvements. En proposant de mettre ensemble, dans l'espace public d'une exposition, de telles images, je ne cherche pourtant ni à constituer une iconographie standard des révoltes (façon de les amoindrir), ni à dresser un tableau historique, voire un « style » transhistorique, des soulèvements passés et présents (tâche de toute façon impossible) » (cf. G. Didi-Huberman, Introduction au catalogue *Soulèvements*). Sa proposition – qui, encore une fois, met le spectateur en travail – consiste plutôt à s'appuyer sur les images pour montrer les forces (le désir) et les gestes de la révolte, et invite à ressaisir à partir des corps qui les portent, les histoires de femmes et d'hommes qui ont tapé du poing sur la table.

Maud Hagelstein

Exposition « Soulèvements », présentée au Jeu de Paume, Paris, du 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017, au Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone, de mars à juin 2017, au Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, d'août à octobre 2017, au Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico, de décembre 2017 à mai 2018 et à la galerie de l'UQAM, Université du Québec, Montréal, de septembre à novembre 2018. Commissaire : Georges Didi-Huberman.

Un corps sans organes

Molloy. Anti-héros d'un roman faisant partie d'une trilogie écrite par Samuel Beckett sert de titre pour l'exposition d'Emmanuel Dundic. Si l'artiste ne s'inspire pas directement de l'œuvre de Beckett, elle le traverse de toute part. Voici ce qu'il m'écrit dans un mail pour résumer l'histoire :

Le roman Molloy est scindé en deux parties bien distinctes. Dans la première partie, Molloy part sur les routes à la recherche de quelque chose. Il perd l'usage d'une jambe, puis de l'autre. Il continue sa marche à l'aide de béquilles. Il tombe. Souvent. Il se relève. Il continue. Enfin, affaibli, rempli de douleurs, son corps l'abandonnant, il se retrouve à se trainer par terre. Sa reptation l'amène dans la forêt où il se laisse tomber dans un trou. On n'entendra plus jamais parler de lui. Fin de la première partie. Dans la deuxième partie, on charge un dénommé Moran de partir à la recherche de Molloy. Petit à petit, Moran se trouve frappé des mêmes maux que Molloy. Il finit par retourner chez lui, complètement épuisé, rampant, dans sa maison abandonnée...

Un entretien avec l'artiste m'invite à chercher ce Molloy qui se cachait dans son œuvre. Il y a d'abord cette canne. Elle tient debout seule dans l'espace. Un objet simple, presque rustique. En s'approchant, on peut y voir de petits écussons métalliques qui arborent ce graphisme pittoresque des marcheurs de grands chemins. Chaque lieu traversé est ainsi incrusté dans le bois. L'artiste m'explique que le bout de cette canne était en fer. Une pointe qui piquait le sol pour ponctuer chaque pas du marcheur. Aujourd'hui, elle se termine par un bouchon en caoutchouc fixé par un collier de serrage. Le vieil homme aura bricolé un embout de canne qui lui permet de se réappropriier l'objet de voyage dans ses déplacements quotidiens de vieillard. Cette canne l'aura accompagné presque toute une vie, jusqu'à sa mort sans doute. Le dernier écusson qui vient sur celle-ci sera en fait ce collier de serrage. Une sorte de pied de nez qui traite avec humour de la finitude des Hommes.

Avec cette canne, l'artiste évoque aussi sa fascination pour les médaillons religieux, médaille du mérite et autres titres honorifiques. Tout en dénonçant la supercherie qui se cache derrière ceux-ci et leur nature de pacotille, il s'avoue curieux, voir fasciné par l'engouement que les gens peuvent avoir face à ces objets.

L'œuvre la plus significative de l'artiste qui en joue est certainement le Veau d'or, réalisé en 2014. Chacun était amené, s'il le désirait, à orner une tête de veau préparée par un taxidermiste par le don d'un de ses bijoux ou « breloque ». Cette œuvre fait directement référence au passage connu de l'Ancien Testament, mais aussi à un souvenir d'enfance. Lors de certaines fêtes de famille, ses parents regardaient des péplums, souvent les mêmes. Les images aux couleurs saturées du film venaient intensifier ce rituel familial. On peut dès lors s'imaginer les relations que l'artiste entretient entre le profane et le religieux, le toc et le sacré.

Emmanuel Dundic récupère des objets d'intérieur, souvent décoratifs, et les dépiaute. Il aime à penser qu'il agit comme les Barbares qui prélevaient tout métaux et pierres précieuses incrusté dans les accessoires et éléments de mobilier volé lors de leurs razzias. Une manière sans doute de valoriser au titre de trésor des objets considérés comme sans intérêts par autrui. Manipulés, altérés naturellement ou avec



Oblets-reliques, Emmanuel Dundic, 2016

des acides, l'artiste les met en scène et forme ainsi des ensembles temporaires qui racontent chacun une histoire. Il n'y a pas de logique qui dicte les choix de l'artiste pour scénographier les objets entre eux. Le sens est confié aux lois du hasard et d'un empirisme à l'instar de ses aphorismes ou autres travaux réalisés à partir de phrases détournées. Emmanuel Dundic profite des erreurs d'un logiciel de traitement de texte pour faire disparaître des mots et détourner ainsi le sens d'une phrase. Un traitement des mots et de la matière qui enlève le sens premier, la couche superficielle, la laisse au hasard donner un sens plus profond. L'artiste désincruste certains objets pour ne garder que les traces laissées par ce qui a été enlevé. Des stigmates qui peuvent se comparer à des blessures cicatrises où la croûte tombée laisse apparaître une peau neuve, claire et encore fragile. Enlever de la matière ou des éléments qui y sont incrustés est en fait apporter quelques choses en plus, un renouvellement. En perforant des livres anciens, Emmanuel Dundic en extrait de petits cylindres de papiers. Ils font penser à ces carottes géologiques réalisées pour sonder le sol et l'histoire qu'il contient. C'est un des buts exprimés par l'artiste, il tente d'extraire ce qui serait resté invisible dans l'histoire que le livre raconte. Sonder l'épaisseur des choses et en extraire le parfum, le pollen, l'essentiel.

Il existe une série d'écussons en bois qui supportaient des trophées de chasse et que l'artiste a brûlé. Une forme de deuil dit-il. Ce geste artistique en convoque un autre que j'entends comme plus fondamental. Emmanuel Dundic me raconte qu'il lui est plusieurs fois arrivé de brûler certaines de ses œuvres et des objets qu'il avait patiemment collectionnés. Cela lui semblait nécessaire. Si brutal que cela paraisse, l'artiste explique qu'il vivait ces moments comme une libération, un recommencement. Je me hasarde ici dans une interprétation du personnage de Molloy évoqué tout au début de ce texte. Il s'agit donc d'un être parti sur les che-

mins et poursuivant une quête dont il ne connaît pas précisément l'objet. Il perd ses jambes, démembré et rampant, il perd sa condition humaine et finit par tomber dans un trou. Quitter un corps mais ne pas mourir car l'histoire n'est pas finie. Elle recommence avec le personnage suivant. N'est-ce pas ce que nous raconte aussi cette canne décrite au début de ce texte ? Un pied de nez à la vie et à la mort et ainsi retrouver le désir, le rire, une nouvelle forme d'intensité.

Le travail d'Emmanuel Dundic consiste souvent à rester dans l'indéterminé. En exprimant le vide comme une nouvelle surface à réinvestir, pour aller plus en profondeur, en pratiquant la destruction, l'enlèvement de matière et d'éléments significatifs, il s'emploie à remplir d'une nouvelle intensité ces éléments qu'il travaille. Créer de nouveau corps. Ceci nous rapproche de l'œuf, corps énergie, que Deleuze et Guattari utilise pour imaginer le Corps Sans Organe.¹

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

*Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit.*²

Ludovic Demarche

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, éd. E. Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 60-61.