

# Passages d'enfantômes. Une exposition en plein vent.

1.

Madrid, derniers jours de novembre. Traversée de l'Europe pour découvrir la nouvelle exposition imaginée par Georges Didi-Huberman, exposition au titre énigmatique et (littéralement) inspirant : « En el aire conmovido... » (dans l'air troublé, déplacé – André Belamich a proposé « la brise qui s'êmeut », et Alice Becker-Ho « les airs commotionnés »<sup>1</sup>). J'ai déjà beaucoup fréquenté les idées et les livres de Didi-Huberman, et cette affinité – construite vaille que vaille – me pousse encore une fois à Madrid ; je ne voudrais pas manquer l'occasion de voir son dernier travail présenté au Reina Sofia. Et à la fois : qu'en dire, au retour ? Sinon qu'il a produit les effets de déstabilisation attendus. Mais quel exercice de partage engager à partir de là ? Comment décoller cette expérience du plan de ma seule sensibilité pour la traduire plus largement ? Comment ne pas, se faisant, redoubler une justesse trouvée, d'un brouillard qui dissiperait toute clarté – car souvent, les critiques rendent plus ardue encore la compréhension des propositions artistiques commentées. Quelle vanité aurait-il sinon les discours sur l'art, s'ils rendent plus confuse encore l'expérience esthétique. Je m'autoriserai d'abord à sortir un peu du cadre, ou plutôt, à le considérer pour lui-même, ce cadre : les textes de *Fluxnews* m'ont toujours parus enthousiastes et sans prétention (au sens positif de la formule). Il me semble qu'on ne perçoit jamais dans ce journal les travers de la critique d'art qui, s'étant professionnalisée, finit par se conformer à la rudesse attendue. Les critiques d'art qui proposent ici leurs textes n'ont pas le réflexe de se présenter en juges de ce qu'ils ont sous les yeux. J'avoue tenir vraiment à cet espace préservé des bastonnades intellectuelles et de la prise de pouvoir symbolique sur les impressions de chacun·e. Mais le risque n'est jamais nul. Et non plus le risque de rester à distance de l'expérience dont on veut parler, à force de mots trop choisis, inutilement sophistiqués. Et non plus celui de laisser à distance la lectrice ou le lecteur, qui ne demande pas à être snobé par un charabia inutile, mais qui cherche à simplement se laisser entraîner là où, cette fois-ci en tout cas, il n'était pas.

2.

En 2024, Didi-Huberman a publié chez Klincksieck, dans la collection « Critique de la politique », fondée par Miguel Abensour et aujourd'hui dirigée par Michèle Cohen-Halimi, un livre sobrement intitulé *Gestes critiques*. En exergue, ce fragment de Benjamin, qui exprime le soin que suppose à ses yeux la critique : « Une image de la critique : transplanter les fleurs du jardin de l'art dans la terre étrangère du savoir pour saisir attentivement les changements de couleur et de forme qui se manifestent. Essentielle est la délicatesse de la prise, la précaution avec laquelle on prélève l'œuvre avec ses racines qui, ensuite, soulèveront la terre du savoir ». Quel type d'éthos critique soutient ce fragment de Benjamin ? S'y délie tout un art du jardinage : « techniques où se conjointent les paradigmes de la profondeur (pénétrer), de la déconstruction (déblayer) et de la délicatesse (ne pas saccager) »<sup>2</sup>. Didi-Huberman, qui n'est pas non plus en reste en termes de *disputatio* (comme il l'a montré dans son débat récent sur *AOC* avec l'historien de la culture Enzo Traverso), tant il tient à préserver les images des prédatiions théoriques et des lectures asphyxiantes, cherche explicitement les précautions. Le motif de la délicatesse court dans l'ouvrage *Gestes critiques*, comme pour résister à la brutalisation de la critique, entendue en son sens le plus plat. Et cet appel à la délicatesse nous oblige. À chercher les subtilités. Que fait-on sinon quand on critique, et singulièrement quand on tente d'élaborer une critique *d'art* ? Et comment suspendre l'envie pressante de dresser un tribunal des jugements assurés, de formuler des sentences et autres avis définitifs, de distribuer les bons points (même si on peut – de caractère – ne pas être disposé du tout à ces gestes) ? Car « quand *le critique* se professionnalise, brandit certains axiomes et se prend pour le juge officiel de ce qu'il a sous les yeux – art ou pas art, beau ou pas beau, bon ou pas bon, etc. –, c'est toute *la critique* qui se fossilise, se "conformise"<sup>3</sup>, perd sa joie, sa délicatesse, sa richesse heuristique »<sup>3</sup>. Que faire alors ? Le reste, qui est bien plus exigeant et compliqué sans doute : questionner, affiner, transformer nos idées. Avant tout, le geste critique repensé de la sorte consisterait à se laisser inquiéter, à la fois pour voir, de la situation ou de l'œuvre que l'on considère, « le *côté sombre* », toutes les failles ou fragilités éventuelles, les dissonances, les mélanges paradoxaux, et à la fois pour en extraire « le *côté désirant*, voire utopique ». Entre les deux, entre la vigilance (une critique insubordonnée) et le désir (une critique allumeuse), poser un geste « in-quiet », un geste d'extase (hors de toute « stase », de toute certitude, et de tout arrêt), un geste qui ne cesse jamais de « sortir de soi » et de vouloir « s'en aller quelque part où d'autres possibilités seraient pensables ». L'inquiétude de la pensée critique ne cesse alors jamais : le geste critique tente bien sûr d'entrevoir tous les risques, sonde avec lucidité les situations dans leur complexité, les subtilités dont elles sont composées, et en même



Herz Frank (1978), *Par desmit minutem vecaks* (Ten minutes older) (photographie de l'installation)

temps refuse de se fixer ou de « s'établir dans quelque règne assuré ». Tissé d'inquiétude, le geste critique a surtout pour vocation de se retourner sur lui-même : mettre l'autre en question, mais « sans s'exclure soi-même du questionnement ». Ce ne serait « pas du jeu », sinon. La capacité de nuance doit aussi mordre nos propres rigidités, pour les assouplir, et nous apprendre à ne pas plaquer sur une œuvre ou une pensée nos représentations toutes faites, mais à chercher leur *puissance propre*. Or ce qui ouvre et tient hors de tout repli la puissance propre d'une œuvre, paraît lié à un certain usage de la poésie. Dans ses gestes d'écriture et de montage (d'exposition), Didi-Huberman pratique la critique *poétique*, une critique qui a l'avantage de produire des effets de sens multiples en dehors des milieux académiques, mais qui agit un peu les spécialistes. Et en poétisant son lien aux images, en donnant une forme construite à l'expérience qui s'y joue à ses yeux, il nous apprend en retour à opérer de tels gestes critiques, ce qui suppose d'accepter de nous laisser déstabiliser. On peut arriver tout outillé de réflexes d'analyse et de lecture, en fait, Didi-Huberman nous pousse à céder sur ce plan-là, celui de la maîtrise, pour s'engager dans une expérience inédite.

3.

L'exposition « En el aire conmovido... » prend pour motif central un poème écrit par Federico García Lorca en 1934, « Romance de la luna, luna », dans lequel un enfant regarde (regardé encore) la lune. Dans les alentours de cette œuvre poétique, circulent toutes sortes d'images, appartenant à des champs expressifs différents, organisées en un montage assez hétérogène : clichés d'empreintes de pieds réalisés par Pierre Janet, gravures de Goya, masque funéraire de Nietzsche, dessins d'Artaud ou de Kafka ou de Michaux, encre de Victor Hugo, toile de Simon Hantat, collages de Bertolt Brecht, dessins d'enfants syriens et palestiniens, sculptures de Pascal Convert, film de Pasolini et Guareschi, etc. Un critique au sens rigide du terme dirait certainement que l'exposition a une lisibilité relative. Elle n'a certainement pas un sens clair et directement disponible. Elle réclame qu'on se jette dans l'aventure du sens, sans trop de

craintes de s'égarer. En même temps, elle donne aussi à certaines images une lisibilité inédite. Malgré tout ce qui aurait tendance à les recouvrir. Mais justement. Changer de point de vue – dépasser l'impression première de confusion ou de lisibilité relative – suppose une forme d'indocilité ou d'« inservitude » aux traditions de pensée qui se sont parfois fossilisées en formes de pouvoir (pouvoir pris sur nos idées et sur nos manières de sentir). Didi-Huberman invite les spectatrices et spectateurs à la pensée joyeuse : se laisser affecter par les images, ne pas se replier sur la volonté de domination ou d'emprise, qui est finalement une forme d'impuissance à rencontrer vraiment les œuvres, mais chercher à conquérir l'innocence et la souplesse d'un libre exercice de nos facultés de sentir et de penser. L'exposition est exigeante, mais elle nous prend autrement, souterrainement ; elle a ses épiphanies propres. Elle est comme l'écriture de certains philosophes, peut-être de Didi-Huberman lui-même, une écriture qui réclame parfois d'accepter d'être dans le brouillard (prendre le grand air), ou l'indétermination, de se laisser saisir par l'atmosphère, puis d'être surpris par des éclairs de clarté. Mais ne voir presque rien, ne pas deviner par avance, trop tôt, ne pas pouvoir anticiper, c'est aussi se donner les moyens d'*éprouver* les propositions, hors facilités.

4.

Le montage reste l'opération de construction privilégiée par Didi-Huberman, sans pour autant faire l'objet d'une maîtrise trop parfaite. Au contraire, le montage laisse ouverte la possibilité de dévier de nos lectures claires et distinctes – il réintroduit du trouble. Montages dans le grand montage (celui de la scénographie), les vidéos et extraits de films sont centraux dans l'économie générale de cette exposition. Ils installent pour le spectateur une sorte de disposition à saisir les nouages, et à les investir. Encore une fois, Didi-Huberman métaphorise le caractère manipulable des images en montrant plusieurs œuvres sur les mains, comme le film de Harun Farocki, *Der Ausdrucke der Hände* (1997), la main crispée sculptée par Rodin et photographiée par Druet, ou le triptyque de mains de Hans Bellmer.

5.

Les enfants ouvrent le bal (le jeu) dans l'exposition, trouvant une place d'impertinents admoniteurs – ces personnages qui dans les toiles regardent et apostrophent le spectateur. Ne considèrent-ils pas le monde mieux qu'un adulte ne le ferait ? Leur regard sur les choses paraît à la fois très proche du réel (dans une attention immanente ou hyper-connectée à ce réel), sans y adhérer pour autant, car ce regard est en même temps ancré dans les profondeurs de leur imagination. Ils possèdent ce double langage, inventé à l'intersection du réel (auquel ils ne sont pas aveugles) et de l'imagination, concentrant une puissance de jeu inébranlable. Les enfants rendent légitime la possibilité d'une « imagination politique » (et dieu sait si le concept est compliqué à investir), c'est-à-dire d'une invention de formes sensibles capable – y compris dans les turbulences de notre temps – de réinstaller la possibilité de (se) transformer, et de porter les poussées ou les échappées du désir. L'exposition leur est dédiée – ils l'ouvrent (première salle), ils la ferment (dernière salle), ou plutôt, ils l'ouvrent une seconde fois, ils l'envoient dans les airs. L'intensité du regard des enfants filmés par Herz Frank dans la vidéo *Par desmit minutem vecaks* (Ten minutes older), 1978, présentée au début du parcours de l'exposition, porte les visiteurs à échauffer leurs propres regards, aimantant et canalisant leur concentration : les plans serrés sur les visages des enfants, leurs yeux, leur motricité fine, tous ces micro-mouvements qui trahissent des émotions, la lumière réfléchiée dans leurs iris, invitent à considérer le monde à travers la sensibilité d'un enfant. L'enfant « regarde, regarde », comme le dit le poème de F. García Lorca qui offre sa trame à l'exposition. L'enfant porte les habits du poète. Le poète a la responsabilité de trouver des formes pour les intensités, toujours, et de libérer les effets de ces intensités. Mais aussi, comme un enfant triste, il agence les choses ensemble, bricole de nouvelles formes, et cherche la surprise, c'est-à-dire le contact avec l'étrangeté, c'est-à-dire la possibilité d'une transformation. En un mot, il joue. L'enfant met tout ce qu'il touche « en jeu » – au double sens de prendre des risques (sortir du confort et des convenances) et de cultiver un rapport joyeux aux choses, y compris quand elles sont tragiques. Mais la joie ne s'oppose ni au tragique ni à la peine, elle s'oppose seulement à l'impuissance, si on la comprend au sens de Spinoza, au moins.

6.

Depuis plusieurs années, Didi-Huberman a engagé des recherches très fines sur les émotions (voir notamment les deux récents volumes de la série « Faits d'affects »). À l'égard de celles-ci, dit-il, on a toujours hésité entre deux approches : *expliquer* ou *comprendre*. Suivent la première voie les scientifiques qui cherchent à organiser les émotions pour en saisir la grammaire intime, ou l'alphabet, distinguant entre elles des subtilités, les classant par types, mobilisant la physionomie, étudiant de chaque passion les manifestations à la surface des corps. Pourtant une voie alternative consisterait non pas à expliquer, mais à comprendre, c'est-à-dire à accompagner et à *vivre* les émotions, à observer leur chorégraphie singulière, la manière dont elles traversent un corps, et par où elles circulent. Pour cela, on ne doit pas nécessairement les fixer (leur donner une fonction dans un système régulé, les intégrer à un dictionnaire des émotions), mais identifier l'espace dans lequel elles s'affranchissent des classements, et où elles se vivent. Cela suppose une attention au *médium* où prennent place les émotions, à chaque site, support ou espace de tension permettant d'observer les émotions telles qu'elles se déplacent et nous mettent en mouvement. Parmi les éléments privilégiés par Didi-Huberman : le vent, les nuages, le souffle, l'air. Considérons le visage lui-même. Sa fixité (par exemple celle d'un cliché de passeport) définit moins l'identité d'un individu que tous les soubresauts expressifs qui travaillent constamment les quarante-trois muscles d'un visage. Les visages sont complexes parce qu'ils respirent, ils bougent. Les œuvres reprises dans l'exposition rendent palpable (au sens presque littéral) l'échange continu de l'air ambiant (par et à travers lequel nous parlons, chantons, respirons, pleurons, rions) et de nos mouvements psychiques.

On sera marqué en ce sens par les photographies d'Albert von Schrenck-Notzing (1913), qui matérialisent le souffle s'échappant de la bouche d'une médium, ou par l'installation d'Oscar Muñoz, *Aliento* (Breath), 1995, dans laquelle une série d'images-portraits apparaissent sur des miroirs sous l'effet de la buée produite expressément par le souffle du spectateur, qui doit donc s'approcher très près pour « activer » les contours de ces visages. Dans le film d'Esther Shalev-Getz, *Entre l'écoute et la parole : Derniers témoins, Auschwitz (1945-2005)*, les survivant·es filmé·es en triptyque nous laissent sonder leurs visages marqués d'expressions intenses, mais muettes, car ils n'accompagnent ces expressions d'aucun témoignage. Cependant, l'émotion trouve sa place, surgit, dans les micro-mouvements de la bouche qui s'entrouvre pour parler mais se



Maria Kourkouta (2023), *Treis ánemoi tou Aiólou* (photographie de l'installation)

ravise, et qui seulement respire, laisse passer le souffle (de la vie finalement préservée), permettant le passage des émotions. Les images filmées montrent les mains sur les bouches – qui retiennent l'indicible – autant que l'air qui, malgré tout, s'échappe.

7.

L'air est partout et nulle part, mais il existe. Il est indispensable aux émotions, à leur expression et à leur circulation. Son mouvement, le vent, est un « migrant perpétuel », qui peut être « caressant comme une brise », et « destructeur comme une tempête »<sup>4</sup>. Le vent se lève dans les moments de haute intensité affective. Il faut bien de l'air, du vent, pour qu'il y ait des soulèvements, pour sortir des stases et des rigidités, se donner les moyens de s'altérer, de s'échapper. Le vent est l'élément électif du désir ; il nous arme contre le conformisme, contre la pensée triste, contre l'académisme. Dans la scénographie de l'exposition, sur un plan littéral et sensible, Didi-Huberman a créé des courants d'air. Aux images du célèbre film de Victor Sjöström, *The Wind* (1928), dont on voit un extrait plutôt intense, fait face la toile de Gerard Richter, *Teyde-Landschaft*, 1971, un paysage du Teide où l'on ne voit presque rien. Et entre les deux, on sent comme un grand souffle, qui se propage dans la toile de Richter et en trouble les lignes, dans le film de Sjöström bien sûr, mais aussi dans la pièce, là où l'on se tient, et où tout se met à bouger.

8.

Convoquer les grands vents, le « souffle » qui traverse les images, comme dans les séries de Corinne Mercadier, favorise entre elles les passages et ouvre des possibilités inédites de mouvement (pour les affects, pour l'imagination, pour la pensée). Parmi les gestes de la pensée critique, on retiendra aussi celui-là : permettre ces passages, déployer une poétique du vent. Ces formules paraissent être des abstractions, mais elles ont leur précision propre, et produisent des effets concrets. L'air, pensé comme médium permettant la circulation des émotions (et avec elle, leur puissance d'emportement, puis leur force de soulèvement), ouvre aussi à la com-préhension du passage du temps – le thème a très souvent accroché Didi-Huberman, lecteur mordu comme personne à la fois d'Aby Warburg et de Walter Benjamin. Le temps passe, non pas comme une ligne stable et égale, mais comme un flux parfois tourbillonnant (le temps est une grosse pâte, disait Enzensberger, modélisant par-là ses plis et replis multiples). Dans son activité incessante, il charrie des gestes, qui insistent, reviennent, *survivent*, et empruntent ces passages pour nous rejoindre plus loin, et poindre encore plus loin. Les gestes sont les véhicules de nos désirs et de nos intensités ; ce sont des compromis entre l'énergie du *pathos* (ce qui nous agite), et l'énergie de la *forme* : « Les gestes sont anciens : nos propres fossiles en mouvement »<sup>5</sup>. Dans le très beau film de Maria Kourkouta (2023), *Treis ánemoi tou Aiólou*, film *foundfootage* constitué d'images empruntées au cinéma grec, on sent remonter par un de ces passages que la cinéaste a ouvert – en une sorte de danse, ou de course des images

qui paraissent se pister les unes les autres – des motifs anciens (une nécrée antique). Mais pourquoi cette météorologie venteuse est-elle (ré)activée ici, dans la pensée de Didi-Huberman, et en contexte d'exposition ? Quel est son enjeu ? Les passages du temps (les survivances qui s'engouffrent dans ces appels d'air) sont la possibilité de revitaliser des expériences sinon éteintes, engagées dans des impasses (on n'y passe plus, et on y pense encore moins), enlisées dans des conformités – car le passé, s'il n'est pas fixé mais pris dans le vent, et parce que la mémoire peut activer des formes nouvelles de désir, permet de repenser d'autres futurs. Le passé nous fait alors un petit signe et devient un futur, non pas qu'il soit reconduit en son état, mais saisi autrement, pour son pouvoir de transformation, de renégociation et de torsion du présent, pour son devenir leur pour le futur.

9.

Didi-Huberman appelle alors à une poétique de l'enfance. Celle-ci pourra s'inspirer de ces jeux des enfants qui parlent aux fantômes, et qui parlent comme des fantômes, au point que Didi-Huberman en parle comme des *enfantômes*, parce qu'ils donnent naissance à des mondes, à leur manière, comme des poètes : un enfantôme serait « un enfant passé à travers la mort et la perte », mais qui aurait transformé cette expérience en lui donnant une forme nouvelle, se préservant de toutes les tragédies du monde, en neutralisant l'impuissance pour se reconnecter à d'autres forces.

**Maud Hagelstein**

« En el aire conmovido... »

6 novembre, 2024 - 17 mars, 2025  
 Madrid, Museo Reina Sofia y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)  
 Commissaire : G. Didi-Huberman

<sup>1</sup>Georges Didi-Huberman, « In the troubled air... », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 59.  
<sup>2</sup>Georges Didi-Huberman, « In the troubled air... », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 59.  
<sup>3</sup>Georges Didi-Huberman, *Gestes critiques*, Paris, Klincksieck, 2024, p. 152.  
<sup>4</sup>Georges Didi-Huberman, « In the troubled air... », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 54.  
<sup>5</sup>Georges Didi-Huberman, « In the troubled air... », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 254.