

## Faire un drame

*Blancs soucis* de Georges Didi-Huberman, Minuit, 117 p.

Manon Plante

---

Number 251, Winter 2015

Dans l'oeil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77827ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

### ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Plante, M. (2015). Faire un drame / *Blancs soucis* de Georges Didi-Huberman, Minuit, 117 p. *Spirale*, (251), 49–51.

# 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.