

Soulèvements manifestes ?

Milan Bernard and Simon Tremblay-Pepin

Number 133, Fall 2019

Manifestes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91862ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bernard, M. & Tremblay-Pepin, S. (2019). Soulèvements manifestes ? *Inter*, (133), 32–35.



SOULÈVEMENTS MANIFESTES ?

► MILAN BERNARD ET SIMON TREMBLAY-PEPIN

> Jasmina Cibic, *Nada - Acte II*, 2017. Photo : courtoisie de l'artiste.

Si les films étaient incapables de susciter le moindre changement, pourquoi seraient-ils si nombreux à se voir censurés dans tant de pays¹ ?

John Gianvito

Par le survol de trois expositions qui furent présentées à Montréal simultanément à l'automne 2018, *Soulèvements* (George Didi-Huberman), *Manifesto* (Julian Rosefeldt) et *Everything That You Desire and Nothing That You Fear* (Jasmina Cibic), ce texte s'interroge sur les éléments de réflexion qui permettraient de penser l'art et la culture comme objets pouvant alimenter l'action politique, la révolte, le soulèvement. La proposition explore le foisonnement créatif émanant d'une valorisation de l'art par une critique socialiste et le rapport de la création aux manifestes.

En introduction du catalogue de l'exposition *Soulèvements*, Georges Didi-Huberman écrit : « Il ne s'agit plutôt que d'éprouver cette hypothèse ou, plus simplement encore, cette question : comment les *images* puisent-elles si souvent dans nos *mémoires* pour donner forme à nos *désirs* d'émancipation ? Et comment une dimension « poétique » parvient-elle à se constituer au creux même des gestes de soulèvement et *comme gestes de soulèvement* ? » Plus loin, entre les œuvres, nous trouvons cette phrase : « Se soulever est un geste. [...] C'est un geste et c'est une émotion.

Les républicains espagnols l'ont pleinement assumé, eux dont la culture visuelle avait été formée par Goya et Picasso, mais aussi par tous les photographes qui recueillaient sur le terrain les gestes des prisonniers libérés, des combattants volontaires, des enfants ou de la fameuse *Pasionaria Dolores Ibárruri*². »

Il y a une thèse forte ici. Une thèse séduisante pour une critique de la culture issue de la pensée socialiste, bien campée du côté de la transformation sociale, les « images » ou une « culture visuelle » pouvant « donner forme » à des « désirs d'émancipation » et provoquer des soulèvements. Il existerait dans l'expression artistique et son inscription dans la culture la possibilité de construire des révoltes politiques. Malgré sa force conceptuelle, l'idée est à la fois d'une grande banalité et porteuse d'un important danger.

Elle est banale parce que, tous les jours, nous constatons les effets de l'art sur la culture et de la culture sur la politique : du cinéma à la chronique médiatique, en passant par le vote ; de la photographie au même sur Facebook, en passant par la manif.

Le constat est primaire, Gramsci le faisait déjà il y a bientôt un siècle. Une construction idéologique précède l'action révolutionnaire, une guerre de position se joue avant la guerre de mouvement. Parallèlement, il y a une part de symbolique, de visuel, dans la mémoire « collective » des mouvements sociaux : des objets, des couleurs, mais aussi une production artistique s'y rattachant, directement ou indirectement, créent une atmosphère particulière à une « époque ». Le parcours de l'exposition *Soulèvements* montre ces liens que nous pouvons tracer, *a posteriori*, entre art, culture et politique.

Si le travail peut être fait après coup, la pensée socialiste ne peut résister à l'envie de penser ce qui devrait être fait *a priori* pour créer cette culture visuelle, voire une culture tout court, qui permet les soulèvements, la révolte ou, tout au moins, l'action politique. Or, cette tentation comporte sa part d'ombre, comme le triste réalisme socialiste l'a montré. Faire de l'art une machine à propagande dans le but de forcer des changements culturels en vue de transformations sociopolitiques plus larges a pour effet, à terme, de vider l'« art » ainsi produit de tout effet culturel ou de toute force créatrice. Ce vide est vite rempli par des espaces artistiques et culturels, eux créateurs et influents, dont les propositions politiques sont généralement contraires aux buts recherchés par les partis ou gouvernements qui ont voulu embrigader les artistes⁴. En d'autres mots, une fois mis aux travaux forcés, l'art perd son potentiel révolutionnaire.

Si nous tentons de dépasser la banalité de penser cette influence *a posteriori* et la dangereuse tentation d'imposer une culture, que nous reste-t-il à réfléchir sur ce qui peut être pensé *a priori* dans l'art pour nourrir les soulèvements ?

COMMENT ÉMERGENT LES SOULÈVEMENTS ?

Émanant de la tradition socialiste, il existe une tendance à vouloir inscrire les soulèvements et événements politiques, notamment la production artistique, comme faisant partie d'un tout, d'une progression globale. Ce désir de lier les luttes semble avoir trouvé son paroxysme dans les années soixante et soixante-dix, où les solidarités et méthodes se mêlaient avec grande fluidité dans leur diffusion. Dans le contexte des libérations nationales au sud et de l'émergence d'une contre-culture à grande échelle au nord, plusieurs mouvements tant politiques qu'artistiques naissent et s'inspirent entre eux, comme le souligne Charles Gagnon, alors membre du FLQ, en 1970 : « [I]l n'y a pas de distinction véritable entre le mouvement de libération de la Palestine, du Viêt Nam, des pays latino-américains, des Black Panthers, et le mouvement de libération des Québécois : la lutte est exactement la même⁵. » Ainsi, George Didi-Huberman attire l'attention sur une scène du film de Chris Marker *Le fond de l'air est rouge*, entremêlant les images d'archives de l'enterrement des morts de Charonne avec celles d'une célèbre scène du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein pour éliminer les distances temporelles et physiques des soulèvements⁶. Le film lui-même se veut un survol, entre « espoir et désespoir », d'une décennie de luttes inscrites sans frontières : Viêt Nam, Allemagne, Bolivie, Irlande, République tchèque, France...

Au-delà des perceptions, cette conception trouve écho dans la théorie, par exemple dans l'étude de la diffusion du phénomène révolutionnaire. En effet, il est reconnu « que les révolutions entrent par vagues, en particulier celles qui sont les plus transformatrices »⁷. Du point de vue « perceptif », autant les partisans que les opposants des révolutions ont vu en elles une poudrière prête à faire exploser la situation par-delà les frontières. À la fois espoir et solidarité prenant des proportions plus larges que les luttes particulières, elles recèlent aussi une part de *conjuración*, la crainte des puissants, l'assimilation du phénomène à celui de la contagion, du virus.

Soulèvements s'inscrit dans cette thèse de la dispersion, de la contagion. Didi-Huberman y a rassemblé une diversité

d'artistes et d'époques pour rendre compte, *de facto*, de la grande diversité des œuvres que nous pouvons lier à des soulèvements. Nous ne pouvons qu'être frappés par le retour constant de ces corps tendus, arc-boutés et énergiques qui, bien que traversant l'ensemble de l'exposition, sont particulièrement présents et frappants de 1848 à 1945, plus encore peut-être que dans les emblématiques années soixante et soixante-dix précédemment citées. De Courbet et Dayot aux photos de la guerre civile espagnole, en passant par les dessins de Goya, Veber et Kollwitz, une même iconographie exposant les maux sociaux et célébrant le geste de la révolte semble s'inscrire dans la culture visuelle de cette période qui va de la moitié d'un siècle à l'autre. La représentation de la souffrance est crue et le geste de la révolte se révèle dans sa droite simplicité. La révolte y est conséquente, logique, évidente, se présentant comme un fait normal du monde. D'où vient ce terreau fertile à la révolte ? Comment s'est-il conçu ?

LE RÔLE DE L'ART A PRIORI

Au sein de ses lettres réunies dans *Art et multitude*, Antonio Negri désigne le carrefour où se rencontrent culture et politique. Ainsi, il propose une lecture de l'abstraction en art non seulement comme une représentation du phénomène global de l'abstraction du travail, mais aussi une participation à celui-ci, en plus d'être la source d'une imagination alternative : le socialisme⁸. En d'autres mots, l'usage de l'abstrait est perçu telle une réaction au mode de production et au contexte socioéconomique, tout en se voulant une représentation politique de ce qui n'est pas (encore), de l'imagination, du monde des idées.

Si Didi-Huberman et les célèbres auteur-e-s (Negri, Butler, Rancière, Mondzain et Brenez) qu'il a invité-e-s à participer au catalogue – ce qui en fait autre chose qu'un catalogue, plutôt un ouvrage à cheval entre la théorie politique et l'exposé en histoire de l'art – ne répondent pas explicitement à notre question quant à la manière dont nous pouvons penser *a priori* le rôle de l'art dans les soulèvements, les choix de représentation de cette « imagination alternative » faits dans l'exposition parlent d'eux-mêmes. La première chose qui frappe lors d'une déambulation dans les couloirs du Jeu de Paume ou de la Galerie de l'UQAM, c'est le foisonnement, le nombre imposant d'œuvres. Il y a peut-être là un début de réponse à notre question. Les « cultures de soulèvement » naîtraient-elles dans les moments de productions artistiques intenses, voire échevelées ? Est-ce cela qui caractériserait le siècle de 1848 à 1945 ?

La création *pendant* le soulèvement est un art « précipité », souvent documentaire autant qu'éditorial, naissant de l'effervescence du mouvement populaire. L'ouvrage concomitant aux soulèvements cherche à être « conducteur » des idées militantes, à diffuser l'expression du soulèvement en étant ancré dans une temporalité courte et limitée, aux référents immédiats. Il s'agit donc tant d'une réaction au soulèvement que d'une participation à celui-ci, s'en nourrissant pour le nourrir à son tour. Il permet aussi l'inscription du soulèvement dans le temps, pour s'y référer *a posteriori*. Par exemple, les cinétracts (films anonymes appelés par un collectif, généralement muets, en noir et blanc, assemblant textes, dessins et photographies) créés dans la foulée des événements de Mai 68 font émerger un discours provoquant une réaction et s'introduisent dans le débat et la discussion politique⁹. L'*image* est conçue comme un outil politique populaire et subversif de diffusion : inspiration forte pour la consolidation du discours.

La réponse à l'embrigadement de l'art serait-elle, ainsi, de provoquer la multiplication des voix créatrices ? Certes, cette multiplication ne se fait pas par décret, mais elle ne peut advenir sans qu'une société accorde une certaine importance aux propositions artistiques qui émergent. Nous témoignons de cette importance par l'intérêt que nous accordons à la production

artistique, par la discussion que nous faisons de ses œuvres, par la démonstration dans des gestes, des actions, du fait que l'art compte, qu'il a une importance dans la culture commune. Suivant cette logique, le regard et la discussion socialistes sur l'art seraient plus importants que l'étrange idée de la construction d'un « art socialiste ». Il y a déjà et il y aura encore des artistes socialistes, et les critiques qui partagent leurs visées s'attarderont probablement d'emblée à leurs œuvres, mais ces artistes ne sont pas aussi importants que la contribution que les socialistes peuvent générer dans la relation entre art et culture en discutant les productions artistiques, quelles qu'elles soient. La création de cette « culture visuelle » de la première moitié du XX^e siècle qu'évoque Didi-Huberman résulte entre autres de l'importance que ces artistes accordent au quotidien des gens, du fait qu'ils font partie de la discussion commune.

Il nous semble que Godard ne dit pas autre chose quand il lie critique et cinéma : « Nous nous considérons tous, aux *Cahiers*, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. [...] En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant¹⁰. » Peut-être est-ce là ce à quoi nous aspirons : la fin d'une division entre art, critique, culture et politique. Une valorisation de sa nature intellectuelle et créative, décloisonnant les pratiques et favorisant les rencontres, chargerait l'art de sa capacité de catalyseur, même lorsque non directement relié aux idées d'un soulèvement.

Il est, à ce titre, intéressant que le catalogue de Didi-Huberman se conclut sur une discussion à propos des tracts politiques de la Résistance, les « papillons », comme nous les appelions alors. Quelques mots souvent tout simples, mais parfois ingénieux dans leur rédaction ou leur disposition. En les présentant au sein d'une exposition, un jeu s'opère dans la frontière entre art et politique, ceux qui les écrivaient n'ayant pour la grande majorité aucune prétention ou même intention artistique. Écrire « Victoire ! » sur un bout de papier passé sous le manteau a pourtant un sens artistique, s'inscrit dans l'imaginaire des formes, s'imprime dans notre lecture du réel, tout comme le carré rouge de 2012 est devenu au Québec un symbole culturel débordant son sens politique originel. La politique crée de l'art, l'art fait de la politique. Stimuler cette rencontre en discutant et en valorisant l'art par une critique socialiste pourrait-il participer à engendrer des soulèvements ? Comme le dit Godard, la critique est à la fois médiation et plus que médiation : elle est aussi art.

> Käthe Kollwitz, *Aufbruch*, 1899.



MANIFESTE, AVANT-GARDE ET MOBILISATION

Le début du XX^e siècle a été l'amorce d'un tel « brouillage » entre art, critique, culture et politique. À l'heure de l'Internationale, les courants devenaient mouvements, s'organisaient autour de concepts empruntés au lexique politique, tel le manifeste, tout en adoptant des positions révolutionnaires, pacifistes, anticapitalistes, entre autres. S'ouvre un dialogue intense entre art et politique, le manifeste étant cette structure, profondément moderne, qui guide l'action politique. Dans le contexte artistique, il devient à la fois objet didactique et sujet poétique. Julian Rosefeldt revisite ces avant-gardes dans *Manifesto*, une installation vidéo à grand déploiement où sont projetés treize films inspirés des manifestes allant du dadaïsme à Dogma 95, en passant par le Pop Art. L'actrice Cate Blanchett, interprétant un nouveau rôle au cœur de chacune de ces courtes projections, récite des collages de ces manifestes dans des contextes bigarrés.

L'œuvre de Rosefeldt souligne, en les croisant, l'usage des codes littéraires, sociaux et cinématographiques. Non seulement ils abondent dans l'œuvre, mais le travail de l'artiste les souligne. Les écrits choisis par Rosefeldt sont un style codifié où foisonnent les listes, répétitions, déclamations, etc. Il nous les présente dans des situations sociales ritualisées, disciplinaires ou soumises au contrôle du regard des autres. Blanchett quant à elle propose un jeu hypertypé, suivant tous les codes des personnages qu'elle présente. La caméra elle-même adopte une direction photo qui suit les ornières du cinéma grand public pour filmer ces scènes. Si cela ne suffisait pas, Rosefeldt a synchronisé le déroulement de ces films, tous présentés dans une même salle, de façon à ce que, au même moment dans tous les films, Blanchett, peu importe le rôle qu'elle occupe, se tourne face à l'écran, regarde l'objectif et récite d'une voix plus forte et robotique un passage type du manifeste qu'elle nous présente. L'harmonie qui résulte des croisements des différentes tonalités que prend alors sa voix marque l'uniformité stylistique de ces manifestes.

Tous ces éléments accentuent le caractère directif et autoritaire du manifeste. Le prologue proposé par Rosefeldt – là encore un collage de textes, en grande partie de Tristan Tzara – souligne qu'il est vain de tenter de dicter aux artistes quoi faire. Dans une entrevue reprise dans le catalogue, Rosefeldt présente les manifestes qu'il a travaillés comme des éructations de jeunes mâles pleins de testostérone, qui veulent imposer une vision de ce qu'est l'art – ou de ce qu'il n'est pas – et qu'il serait un peu ridicule de reprendre dans le monde complexe d'aujourd'hui¹¹.

S'il offre une lecture intéressante des manifestes et en a proposé une construction poétique des plus sensibles, croisant avec adresse des textes dont nous ne soupçonnerions pas les liens, son approche du rapport entre art et politique va précisément à l'inverse de ce que nous proposons. Elle s'inscrit dans une vision où l'engagement est vu comme un geste puéril et dépassé, où les affirmations fortes sur ce que devrait être l'art sont perçues comme dangereuses et potentiellement totalitaires – suivant la même crainte du réalisme socialiste que nous évoquions plus haut. Cette crainte en mène plusieurs à une approche de l'art où, à force de ne rien vouloir imposer à personne, les artistes n'affirment plus rien et deviennent inoffensifs. Cette approche menace la pertinence sociale de l'art, son lien avec le reste de la culture.

À l'inverse, la Slovène Jasmina Cibic, dont le travail était exposé à Montréal simultanément aux deux autres expositions mentionnées précédemment, invite, à travers une lecture féministe des allégories de mère-nation et autres Mariannes, à réfléchir aux stratégies employées dans la construction de la culture nationale, à l'utilisation du *soft power* par l'État sur le plan culturel pour forger l'identité et la « représentation nationale », notamment sur la scène internationale grâce aux expositions universelles. L'art est bel et bien un objet de mobilisation collective, et Cibic s'intéresse aux éléments formateurs de sa potentielle « totalité ».

Il n'est plus question de soulèvements, mais bien de manière de *penser* la création par la politique, avec un ancrage historique particulier, celui d'un État disparu, la Yougoslavie. D'ailleurs, l'artiste utilise rideaux et tapisseries comme éléments narratifs du déambulement dans l'espace d'exposition, dont les motifs réfèrent au palais de la Fédération de Belgrade¹². Apex de la synthèse unique de l'art, de l'architecture et du design yougoslave – où le tout est une forme à part entière dépassant ses composantes –, il était le lieu de la première conférence du Mouvement des non-alignés, tentative d'exporter le modèle de construction postnationale de Tito à l'échelle globale. La citation de ces motifs est lourde de sens, car ceux-ci n'étaient pas seulement témoins d'un processus géopolitique, mais devaient incarner visuellement la toile de fond d'une lutte contre l'hégémonie en action de l'impérialisme.

La force des vidéos et installations de Cibic est de nous rappeler la *puissance* de l'art dans la formation du collectif, elle-même rassemblant les pièces détachées, abstraites, dans un travail de reconstruction. L'artiste n'hésite pas à s'inscrire dans cette histoire politique et, de ce fait, à s'inscrire en relation avec celle d'aujourd'hui. Elle démontre ainsi les forces artistique, poétique et politique de l'absence de limitations concrètes sur la création, mais aussi celles de l'expérimentation d'un dialogue entre contrôle, politique et art.

ART, POLITIQUE, CRITIQUE ET SOCIALISME

Clarté et affirmation politiques ne sont « dangereuses » que lorsqu'elles sont effectivement doublées d'un pouvoir étatique totalitaire. Dans un contexte de foisonnement, de créations généreuses et diversifiées, elles permettent au contraire de construire des ponts, de lier les phénomènes sociaux, politiques, culturels et artistiques. Une attitude affirmative, loin d'être puérile, rend l'art pertinent, lui redonne un espace culturel. Le danger porté passe du risque totalitaire au risque subversif, au risque de la contagion culturelle.

La critique socialiste peut participer à ce phénomène de contagion. Cette critique se propose de lire les œuvres, mais aussi, plus largement, tous les phénomènes culturels, à partir d'une perspective politique différente, qui s'inscrit en rupture avec la société ambiante, et donc à partir d'un extérieur de la société actuelle. Cela n'en fait pas, en soi, une meilleure critique, mais elle permet une autre lecture, plus alerte, tranchante et incisive, sur certaines questions. La critique socialiste a le potentiel d'introduire les réflexions dans la *boucle de rétroaction* entre la culture, la société et la politique, et d'inscrire la production en dehors de l'hégémonie libérale ambiante, omniprésente, qui s'avère à la fois répressive pour la création et l'interprétation. Non seulement cette critique pense-t-elle que l'art et la culture sont importants, mais elle croit que leur interaction avec la politique est aujourd'hui cruciale.

Un des *a priori* de cette critique est justement que les révoltes sont essentielles et urgentes. C'est là un des couteaux qu'elle prendra pour disséquer notre imaginaire. C'est ainsi qu'elle se considérera elle-même comme ingrédient nécessaire, quoique non suffisant, pour que nous passions des images enlevantes aux gestes de soulèvement. ◀



> Hans Richter *Revolution*, 1918.

Notes

- 1 John Gianvito, cité par Nicole Brenez, « Contre-attaques », dans Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Gallimard et Jeu de Paume, 2016, p. 81.
- 2 G. Didi-Huberman, « Introduction », *Soulèvements*, *op. cit.*, p. 19-20. L'italique est de Didi-Huberman.
- 3 *Ibid.*, p. 117.
- 4 En établissant ce danger, nous ne sommes pas encore sortis de la banalité, car il a été depuis fort longtemps discuté et analysé. Il le fut notamment par les « nouveaux philosophes » qui voulaient souligner au crayon gras le caractère mortifère du projet totalitaire pour éliminer, à bon compte, toute pensée socialiste ou utopiste. Le sort des artistes russes ou chinois n'était ici que l'instrument d'un projet plus vaste.
- 5 Charles Gagnon, cité dans André Melançon, *Charles Gagnon* [documentaire], Luxe, 1970, 44 min 3 s ; [en ligne] www.luxediteur.com/charles-gagnon-film-dandre-melancon-1970.
- 6 Cf. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 290.
- 7 Colin J. Beck, « The World-Cultural Origins of Revolutionary Waves : Five Centuries of European Contention », *Social Science History*, vol. XXXV, n° 2, 2011, p. 391.
- 8 Cf. Antonio Negri, *Art and Multitude*, Polity, 2011, p. 42.
- 9 Cf. Véronique Doduik, « Les ciné-tracts, témoins de Mai 68 » [en ligne], *Cinémathèque française*, 2 mai 2018, www.cinematheque.fr/article/1213.html.
- 10 Jean-Luc Godard, « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Les Cahiers du cinéma*, n° 138, décembre 1962, p. 21.
- 11 Cf. Sarah Tutton et Justin Paton, « Interview with Julian Rosefeldt », dans Julian Rosefeldt, *Manifesto*, Koenig Books, 2016, p. 96.
- 12 Ironie du sort, depuis l'indépendance monténégrine, l'édifice est maintenant connu sous le nom de palais de la Serbie.

Milan Bernard travaille dans le domaine de la solidarité internationale. Détenteur d'une maîtrise en théorie politique de l'Université de Toronto, il effectue des recherches sur la diffusion des idées, la création et les approches multidisciplinaires en sciences politiques.

Simon Tremblay-Pepin est professeur à l'École d'innovation sociale Élisabeth-Bruyère de l'Université Saint-Paul. Il s'intéresse notamment à la critique des médias.