

Lamento : de la pitié à la politique de l'imagination
Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste de Georges
Didi-Huberman

Ginette Michaud

Number 272, Summer 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93926ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud, G. (2020). Review of [*Lamento : de la pitié à la politique de l'imagination* / *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste* de Georges Didi-Huberman]. *Spirale*, (272), 83–85.

LAMENTO: DE LA PITIÉ À LA POLITIQUE DE L'IMAGINATION

Dans ce quatrième volume de la série *Ninfa*¹, Georges Didi-Huberman poursuit sa réflexion sur le(s) temps de l'image à partir d'une seule photographie, image de guerre qui porte aussi en elle toute une guerre de l'image, et dont la teneur traumatique, faite « de Traum (de rêve) et de Trauma », exige un véritable « acte de patience » de la part de celui qui la regarde et cherche à comprendre toute sa « capacité de transmission et de temporalisation ». Cette image remarquable dont Didi-Huberman déploie ici minutieusement l'événement dans toutes ses composantes (historique, politique, psychique, esthétique et éthique), c'est la *Pièta du Kosovo*², photographie prise le 29 janvier 1990 par Georges Méryllon qui capte une scène de deuil à vif où l'on voit un groupe de femmes (la mère, l'épouse, la grand-mère en triangle au centre, les proches parentes et voisines à gauche, et la jeune sœur sur la bordure extrême à droite, la seule à ne pas porter de voile sur ses cheveux) pleurer la mort du jeune combattant étendu devant elles. Le choix de cette image, parmi tant d'autres possibles, est des plus pertinents, lui-même posé comme un geste de mémoire interrogeant les raisons profondes, sans doute insondables, de l'âpre conflit qui a déchiré le cœur de l'Europe entre mars 1998 et juin 1999 dans la guerre dite des Balkans (de deux mots turcs, *bal*, « miel », et *kan*, « sang », selon une étymologie populaire du Kosovo), et Didi-Huberman souligne avec à-propos que le mot « balkanisation » « désignait à la fois le creuset de toutes les différences et l'antithèse de toutes les intégrations ». Car, bien entendu, l'une des causes de la terrible violence qui déferla dans ce conflit logeait précisément dans la construction d'un « récit généalogique destiné à être partagé » et mis en commun, mais qui fut, au contraire, revendiqué comme premier et unique par chacun des peuples qui s'étaient croisés depuis des siècles, se coupant désormais de tous les autres, réclamant des frontières impossibles à délimiter et des « généalogies pures », niant dans cette féroce résurgence territoriale du « premier occupant » la « réalité des migrations géographiques » et des « survivances historiques ». Double déni, fantasme identitaire résultant dans les cruautés et les crimes contre l'humanité que l'on sait.

NINFA
DOLOROSA.
ESSAI SUR
LA MÉMOIRE
D'UN GESTE

GEORGES
DIDI-HUBERMAN

Gallimard, 2019, 338 p.



IMAGES EN FEU, OU COMMENT
LA DOULEUR INQUIÈTE LA FORME

Cette photographie, également retravaillée, remodelée plutôt dans un autre médium par Pascal Convert (sculpture en cire, résine et cuivre, qui inverse les reliefs et utilise « *le creux pour sculpter le cri* »), condense aux yeux de Didi-Huberman « *quelque chose comme une souche d'arbre : une racine complexe, un nœud morphologique et temporel, un processus de mémoire et de croissance à la fois* » dont il entend non pas seulement analyser le moment historique qui s'y trouve archivé, mais « *délivrer* » – c'est son mot et sa tâche ici – « *toutes ses mémoires, toutes ses harmoniques culturelles, toutes ses strates emmêlées, tous les désirs et toutes les protestations, voire toutes les prophéties qu'elle est capable de véhiculer* ». À cette *Pièta du Kosovo*, qui appelle moins un « *arrêt sur image* » qu'un « *ralenti [qui] fait ici figure de processus de revenance et de survivance* » (la citation est de Convert, mais on y décèle l'empreinte d'Aby Warburg), Didi-Huberman entend donc donner tout son temps, reconnaissant en elle un geste « *opérateur[r] de migrations, de transmissions : entre un bas-relief en marbre du ^{xv}^e siècle et un bas-relief du ^{xx}^e siècle, entre une *Pietà* baroque et une photographie de presse, entre une institution orthodoxe et une coutume musulmane, entre une invention païenne et une réinvention chrétienne, c'est-à-dire entre une chose d'autrefois et une chose de maintenant, une chose de là-bas et une chose d'ici* ». Et pour « lire » ce geste, plus que jamais l'approche devra se faire elle aussi plurielle et ouverte, faisant à la fois appel aux ressources de l'historien, du philosophe, de l'anthropologue et du poète : « *(Il faut sans doute être tout cela ensemble pour y parvenir)* », remarque-t-il entre parenthèses.

« Image de guerre, guerre de l'image », soulignons-nous d'entrée de jeu : c'est en effet cette tension exacerbée qui retient l'attention de Didi-Huberman dans la photographie de Méryllon, de même que dans la sculpture de Convert. Dénonçant les « *images à la fois trop immédiates et trop abstraites* » qui nous assaillent quotidiennement sur le fil de presse, Didi-Huberman critique les stratégies qui rendent aujourd'hui « *une image invisible ou bien irregardable* » : « *invisible par le rien de la censure, c'est-à-dire par un processus qui vise la disparition de l'image ; irregardable par le trop du flux médiatique, c'est-à-dire par un processus qui vise la surexposition de l'image* ». Ces deux stratégies – « *[d']un côté, le rien à voir désespérant des désastres sous censure [...]; de l'autre, le trop vu mal vu de la pléthore* » provoquant ennui, voyeurisme et analgésie – sont en fait rigoureusement symétriques et condamnent à deux positions extrêmes face à l'image : soit un « *excès d'adhérence [...]* [p]oussé jusqu'à la naïveté », soit un « *excès de détachement [...]* [p]oussé jusqu'au cynisme ». Observant le déplacement des photojournalistes vers l'art et celui, réciproque, des artistes vers le documentaire, Didi-Huberman résume de manière percutante notre situation : « *Telle est donc notre désorientation devant l'image aujourd'hui : notre difficulté à trouver une juste distance qui ne soit ni adhérence aveugle, ni détachement indifférent, ni la certitude du c'est tout vu puisque tout est vrai, ni le mépris du il n'y a rien à voir puisque tout est faux.* »

Comment dès lors lire une image, et tout particulièrement ce type d'« images en feu » mettant en scène une actualité « brûlante » comme on dit, une représentation de l'histoire qui exige un regard critique qui sache encore s'émouvoir sans pour autant renoncer à ses questions inquiètes sur le réel qui lui est donné à voir ? Car toute la difficulté est bien de savoir comment entrer dans de telles images où, de Goya à Rossellini, il y va d'une autre « évidence » que celles de la vérité ou de la preuve, où a lieu « *un corps-à-corps avec la question du vrai et non [...]* la construction théorique du vraisemblable », où l'artiste dépose tout idéal de la « *forme créatrice* » devant la forme des créatures elles-mêmes ». Comment entre-t-on dans « *l'intimité temporelle d'une image* » ? On peut y atteindre par décadrage de l'image, comme

1 Nous avons commenté dans les pages de *Spirale* les précédents volumes de cette série ouverte par *Ninfa moderna* en 2002 : voir nos recensions de *Ninfa fluida* (n° 256, printemps 2016, p. 10-13) et de *Ninfa profunda* (n° 261, été 2017, p. 56-58).

2 Le titre complet est *Nagafc, 29 janvier 1990. Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo*, 1990. Cette photographie a reçu le prix World Press Photo en 1990.

3 Voir Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.

Depardon le fait avec le « *“très près”* » dans ses « *images qui sont dedans* » ; on peut aussi « *[o]uvrir la matière* », par *sfumato*, par creusement, voire par perforation, comme le montre Didi-Huberman, mais aussi en montant « *des “affinités électives” au sein des dissemblances* », en connectant entre elles non des idées générales, mais certaines singularités irréductibles qui, seules, donnent accès aux harmoniques, aux passages et survivances qui se cristallisent dans l'image et y forment constellation, étoilement.

PUISSANCE SANS POUVOIR DES FEMMES, OU LA DIFFÉRENCE SEXUELLE DU TRAVAIL DE DEUIL

Que nous apprend la *Pietà* du Kosovo comme geste de mémoire, ou mémoire d'un geste ? Si l'on veut dépasser les explications courantes concernant cette guerre qui, comme toutes les autres, tourne autour de querelles d'origine, d'antériorité et de propriété, il faut renoncer, selon Didi-Huberman, à « *toute anthropologie de la fondation, de l'éternité et de l'autochtonie* » et considérer plutôt l'« *articulation stricte* » qui lui assure sa cohérence, à savoir la question de la différence sexuelle. Il s'attache ainsi à souligner dans cette image des lamentations la « *communauté divisée* » qui y est à la fois montrée (plusieurs générations de femmes) et occultée (l'absence des hommes, le défunt excepté), la « *division sexuelle du travail de deuil* » qui répartit d'un côté, la voix de la plainte, tragique et féminine, de l'autre, la voix du récit, épique et masculine. Telle est la loi qui se donne à voir : « *Il semble que, dans l'arc immense de cette mémoire gestuelle, la Pietà du Kosovo et les images équivalentes tirent leur force de montrer en même temps plusieurs phases de la dialectique qui s'instaure entre l'abatement ou l'effondrement de la tristesse et le soulèvement que manifeste l'énergie du deuil.* » S'appuyant sur le travail incontournable de Nicole Loraux à qui il rend hommage, Didi-Huberman entend la « *puissance spécifique de la voix des femmes* » qui se manifeste dans cet exercice de la lamentation, « *puissance sans pouvoir [...]*, mais *puissance tout de même* : « *Puissance au carrefour – au lieu ou au nœud de conversion – d'une désolation mortifère et d'une extraordinaire manifestation du désir de vivre.* » Cette puissance serait même telle qu'elle donne lieu à un « *conflit latent entre le thrènos et le logos épitaphios* », entre les plaintes des « *bonnes femmes* », réputées apolitiques et tenues à l'écart de l'idéologie civique, et « *l'exercice plus viril de la glorification du défunt* ». Pas de mélange des sexes et des genres sur ce terrain, comme si la douleur féminine, les cris et exclamations des femmes mettaient en danger non seulement la Cité, mais le langage même et la raison, et devaient de ce fait être exclus d'un pouvoir cherchant à arraisonner leur geste supposément antipolitique mais qui n'en constitue pas moins une « *authentique* protestation politique ».

Or tout se passe comme si, dans ces larmes des femmes, « *la pitié était plus importante que le malheur* » et qu'il fallait au spectateur transformer à son tour ses sentiments en actes, passer de la vue – à distance de la douleur – à la « *piété* », c'est-à-dire à un « *acte de justice rendu aux victimes* ». Toute la force de ce geste réside dans la conversion du *pathos* éprouvé quant à la mort injuste en *ethos* politique, d'où « *la nécessité de transformer l'expérience pathétique d'une “pleureuse” vue un jour sur une photographie en l'expérience patiente d'une image envisagée dans sa durée, dans son épaisseur temporelle. Et cette transformation ne va pas sans le double effort d'imaginer et de connaître* ».

PLUS D'UNE PLAINTÉ : DÉSIR, DÉFI ET DIVISION

Avec Nietzsche, Didi-Huberman rappelle aussi pour finir qu'il y a au moins trois teneurs ou tensions inextricablement tressées dans la plainte tragique : d'abord, une teneur psychique, car il y va d'une « *plainte avec désir, et même un “désir inconscient”, cette puissance altérante – vouée à l'autre, à l'étrange, à l'étranger – de ce qui est “sans volonté”, et qui ouvre l'art au royaume tourmenté du dionysiaque* » ; ensuite, une teneur éthique, car il y va d'une « *plainte avec défi, avec lutte, avec conflit [...] de soulèvement par-delà l'angoisse* » ; enfin, une teneur esthétique, car il y va d'une « *plainte avec division [...], [d']un art comme la tragédie qui sacrifie [...] – ou scarifi[e] – la forme en tant qu'idéal apollinien* » – et cette forme passe par la césure, la déchirure, la dissonance, le chant ou le poème. La plainte n'a donc rien de statique ni de régressif, elle est mouvement et soulève des pensées-affects où se mêlent désir, défi et division. Se lamenter, loin de « *ne rien faire* », ouvre, au contraire pour l'auteur de *Désirer désobéir*, un « *faisceau de sept chemins* » où il est question d'« *être* » (rien de moins), de « *connaître* », d'« *ouvrir le monde* », d'« *“infinir” le langage* », de « *questionner* », de « *scander* », de « *se soulever malgré tout* ». La plainte est ainsi l'art de poser question, et même d'ouvrir, avant toute question philosophique, la philosophie même, comme l'écrit Jacques Derrida cité dans l'exergue : « *Comment pleurer un deuil ? [...] Voilà la question qui se pleure à travers les larmes d'Antigone. C'est plus qu'une question, car une question ne pleure pas, mais c'est peut-être l'origine de toute question.* » Insistant tout du long sur la distinction cruciale entre les deux expressions « *pleurer vengeance* » (qui réclame une réponse et veut en finir) et « *pleurer sans vengeance* » (qui se voue à une méditation et analyse interminables), déplaçant encore la paronomase entre « *larme* » et « *l'arme* » épinglée dans le titre d'un de ses livres³, Didi-Huberman écrit qu'elle « *pourrait peut-être nous introduire à la dimension philosophique de la plainte en tant que question* ». « *Porter plainte* » : la réflexion déployée dans *Ninfa dolorosa* nous fait entendre tout autrement l'appel de ces deux mots.