

Afteratlas, le montage comme arme spectrale

Marie-Odile Lanctôt-David

Numéro 102, juin–octobre 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72282ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (imprimé)

2368-0318 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lanctôt-David, M.-O. (2014). Compte rendu de [*Afteratlas, le montage comme arme spectrale*]. *ETC MEDIA*, (102), 84–88.

Afteratlas, le montage comme arme spectrale



Le Beirut Art Center (BAC) a accueilli l'hiver passé une version de l'installation migrante réalisée par Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger. *Afteratlas* est en fait la suite d'*Atlas : How to Carry the World on One's Back*. Cette exposition se déploie au BAC en une série de photographies numériques imprimées sur du papier collé à même les murs de la galerie. Véritable remontage de la précédente exposition, ces images de Gisinger qui défilent dans l'espace de la galerie relatent la préparation et l'élaboration de l'exposition précédente lors de son séjour à Hambourg. À partir d'une sélection de 80 photographies, Didi-Huberman et Gisinger ont composé un assemblage unique. L'installation d'*Afteratlas* est en fait performée dans chaque lieu qui l'accueille et, du coup, se transforme au gré de ses pérégrinations. Les photographies de Gisinger s'offrent comme un essai visuel sondant le potentiel spectral du montage. Ajoutées les unes aux autres comme les mots d'une phrase, les images donnent accès à un sens autre, que les fantômes qu'elles portent mettent en scène au détriment de l'aura des objets photographiés. Cet effet de curieuse proximité du lointain propre au spectral est un mouvement critique en ce qu'il ouvre l'altérité de l'image. De même, *Afteratlas*, parce qu'elle est une exposition constituée de pièces sans valeur marchande – de photographies, plus encore : de reproductions numériques – désamorce le culte de l'unique, de l'authentique, qui dans le monde de l'art fait des images des fétiches et des spectateurs une masse absorbée par leur apparition. Or paradoxalement, la facticité de cette exposition engendre une expérience originale, celle de la performance *hic* et *nunc* du spectral.

Afteratlas s'articule sur le concept cher à Didi-Huberman de survivance, qu'il emprunte à l'historien d'art Aby Warburg, concept qui pense la transmission d'un savoir par la hantise. La déclinaison des versions d'*Afteratlas* se fait sous le signe de la migration des fantômes d'une photographie à l'autre, d'un lieu à l'autre. Alors qu'*Atlas*... était composée de pièces originales, des œuvres d'art et des reliques uniques porteuses d'une « aura culturelle² », sa suite, elle, – ou devrais-je dire ses suites – est constituée d'une sélection de reproductions visuelles numériques. Or si *Afteratlas* est aussi une œuvre unique par la singularité de son déploiement *in situ*, ce qu'elle fait apparaître est différentiel et non subjugant. Les déclinaisons de l'installation de Didi-Huberman et Gisinger se nourrissent de l'altérité qu'apportent le remontage, le déplacement et la performance, procédés rendus possibles grâce à la reproductibilité technique.

De la sorte, malgré l'éphémérité de chacune des versions d'*Afteratlas* (chaque fois, les photographies sont imprimées pour l'exposition et ensuite détruites) et l'abolition du référent matériel opérée par la technologie numérique, les images préservent une valeur de témoignage, car elles renvoient plus que tout à une existence passée.

En fait, la commodité du papier et du numérique permet aux fantômes de voyager, et du coup, elle met à l'épreuve l'idéalisation de la marchandise. Les images numériques altèrent aussi l'histoire en leur qualité de traces : rejouées et investies dans la différence, le décentrement, l'espacement, elles acquièrent une valeur nouvelle, une valeur autre. Il faut mentionner que l'installation de Didi-Huberman et Gisinger est une réflexion rendant hommage à l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, ce vaste projet regroupant une variété hétéroclite d'objets et d'images photographiés provenant de différents lieux, de différents temps, à la manière d'une constellation ouverte de sens. À l'entrée du BAC, dans une petite pièce attenante au grand espace, est projetée sur un mur une séquence de travelling filmant en gros plan la planche 42 de l'*Atlas Mnemosyne*, dont le thème est la lamentation. Sur un autre mur, un écran projette en boucle des extraits de films qui reprennent le même thème : nana prise d'un chagrin au cinéma devant la condamnation à mort de Jeanne D'Arc, une femme se jetant au sol puis se tortillant au milieu d'une assemblée funèbre, des mains touchant le mausolée d'un défunt, etc. Le ton de l'exposition est donné. Malgré le tort généré par la mort, l'absence et la destruction, une mémoire perdure, et le montage, parce qu'il s'élabore à travers la correspondance affective, permet la survie des fantômes. La reproduction technique fait certes chuter l'aura des objets, mais elle exacerbe le pouvoir de l'empreinte.

Parmi les séquences d'images, une photographie représente l'attirail nécessaire au déplacement et à la présentation des œuvres (chariot, cadre, palette), une autre : une solide boîte de bois à destination de Madrid. *Atlas*... a bien voyagé – elle est allée à Madrid, Karlsruhe et Hambourg –, mais l'aura de ses objets conférée par le marché de l'art pose une limite à la dissémination spectrale. Toutefois, Didi-Huberman et Gisinger soutiennent par cette exposition que l'*atlas* dans sa version numérique étend le chemin migratoire des images au-delà de leur statut d'objets originaux.

Les jeux de réverbérations et d'échos captés par la technique photographique et rendus par le montage génèrent des « images dialectiques³ ». Par exemple, dans une série de portraits d'Américains de Géorgie, des gens anonymes, réalisée par Walker Evans et exposée à Hambourg, se reflète à travers une vitre qui les sépare une autre série de portraits exposés et formellement similaires d'hommes illustres, que Gerhard Richter a tirés d'ouvrages encyclopédiques. La superposition des deux images en une seule ainsi que l'effet sériel mettent tous ces gens sur un pied d'égalité. Cette étrange coïncidence fait ironiquement se rejoindre en une même surface l'Histoire héroïque et virile, d'une part, et sa part oubliée, d'autre part. À cela s'ajoute la part traumatique de l'Histoire qu'on veut éradiquer. Dans cette même forme sérielle, la suite de portraits photographiques des membres



Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Afteratlas*, 2014. Impression sur papier d'affichage urbain. © Photo : Marie-Odile Lanctôt-David.



Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Afteratlas*, 2014, impression sur papier d'affichage urbain. © Photos : Beirut Art Center.

de la Fraction armée rouge aux visages rendus complètement flous par le traitement pictural de Richter commémore un tort plus qu'elle ne représente un épisode de l'histoire contemporaine de l'Allemagne. Le montage devient là une véritable arme parce qu'il décentre le savoir en faisant apparaître ce qui est recouvert. D'ailleurs, comme le révèle la version d'*Afteratlas* au BAC, cette technique cinématographique s'apparente à la « dérive psychogéographique » situationniste qui, elle, génère des passages entre des espaces urbains hétérogènes, et cartographie la ville en flux et en pôles d'attraction. Le savoir, dans ces cas, est ouvert et non scellé par l'histoire des vainqueurs. L'atlas est une forme de savoir qui par principe demeure inachevée parce qu'elle se nourrit de la traduction visuelle infinie. À ce titre, l'installation *Nabokov Butterfly Boxes*, de Barbara Bloom, a été renommée par Didi-Huberman et Gisinger *Penser, écrire, être papillon*. On comprend alors que l'entomologiste peut bien épingle la beauté des papillons, il ne parviendra jamais à fixer leur métamorphose ni même leurs battements d'ailes.

De là, on pense à une image aperçue plus tôt dans l'exposition, celle des corps convulsés de malades photographiés par l'anthropologue Ernesto De Martino, auxquels il a associé les corps extatiques des Bacchantes lors de leurs danses rituelles. Comme les papillons, tous ces corps se nourrissent des spectres qui les possèdent et les transforment. Le savoir, plus qu'inachevé, est, en ce sens, à refaire à chaque correspondance inattendue qui en défait la charpente.

Afteratlas réitère la position contre l'esthétique de l'irreprésentable formulée par Didi-Huberman dans *Images malgré tout*⁴. « Le soleil brûle, détruit, fait image », lit-on dans le feuillet qui accompagne l'exposition à propos d'une brûlure solaire réalisée par Chris Ross. S'inspirant de l'œuvre de Warburg, Didi-Huberman a toujours récusé l'hypothèse radicale de la destruction de l'expérience ou du tort irréparable. Le désastre, aussi catastrophique et systématique soit-il, laisse des traces dont l'humanité à venir doit s'emparer. Imaginer à partir du témoignage, même s'il n'est que lambeaux et poussière, demeure, dans ce cas, le geste salvateur par excellence.

Afteratlas a le mérite d'exposer les limites de la fantasmagorie marchande renvoyant les spectateurs à la présence sublimée des objets. Par l'appropriation et l'étrangeté heuristique de la correspondance permises par le montage, les images numériques, plus que de simples écrans fantasmatiques, deviennent le support d'un jeu critique qui fait advenir l'histoire autrement.

Marie-Odile Lanctôt-David

- 1 Walter Benjamin, « L'intérieur, la trace », dans *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 230-246.
- 2 *Ibid.*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 1939, p. 269-316.
- 3 *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 1940, p. 392-444.
- 4 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.